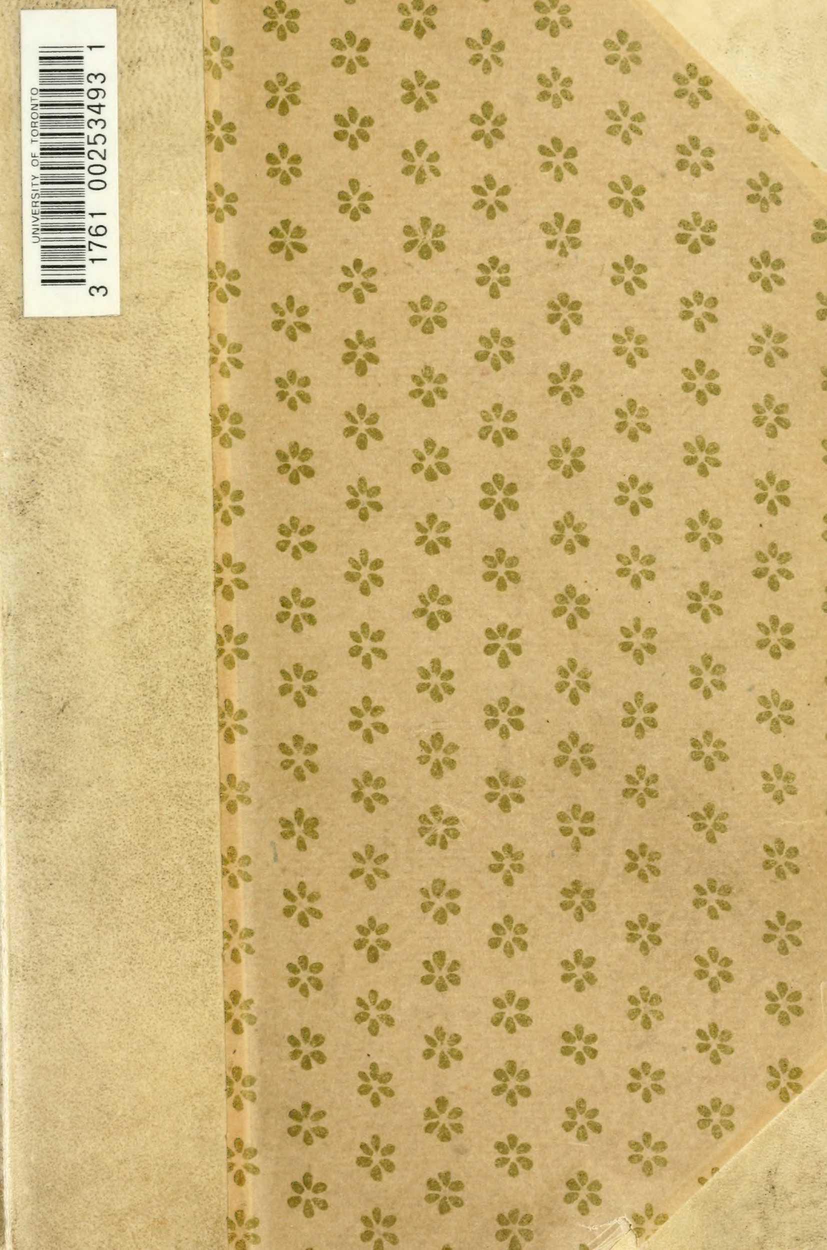

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00253493 1





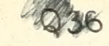




LIONARDO DA VINCI.

DAS BUCH VON DER MALEREI.

I.



QUELLENSCHRIFTEN

FÜR

KUNSTGESCHICHTE

UND

KUNSTTECHNIK DES MITTELALTERS

UND DER

RENAISSANCE

mit Unterstützung des k. k. österr. Ministeriums für Kultus und Unterricht im Vereine mit Fachgenossen herausgegeben

von

R. EITELBERGER v. EDELBERG.

XV.

LIONARDO DA VINCI.

DAS BUCH VON DER MALEREI.

NACH DEM CODEX VATICANUS 1270

HERAUSGEGEBEN, ÜBERSETZT UND ERLÄUTERT VON

HEINRICH LUDWIG.

IN DREI BÄNDEN.

I. BAND.

WIEN, 1882.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

LIONARDO DA VINCI.

DAS

BUCH VON DER MALEREI.

NACH DEM

CODEX VATICANUS (URBINAS) 1270

HERAUSGEGEBEN, ÜBERSETZT UND ERLÄUTERT

VON

HEINRICH LUDWIG.

IN DREI BÄNDEN.

I. BAND

TEXT UND ÜBERSETZUNG DES I.—IV. THEILES.

MIT 96 HOLZSCHNITTEN

UND 2 PHOTOLITH. TAFELN CARTA 31 UND $39,_2$ DER HANDSCHRIFT.

WIEN, 1882.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

Quello che debbe prima imparar il giouane

Il giouane debbe prima imparare Prospettiua puoi le misure d'ogni cosa poi di mano di bon maestro per assuefarsi a bone membra poi da naturale per confermarsi la ragione delle cose imparate poi ueder un tempo di mano di diuersi maestri poi fare habito a metter in praticha et operare l'arte

.b. Qual studio debb' essere nei giouani.

Lo studio de giouani li quali desiderano de proffetionarsi nelle scientie immitatrici di tutte le figure de l'opere di Natura debbono essere circha 'l dissegno accompagnati da l'ombre e' lumi conuenienti al sito doue tali figure so collocate

.c. Quale regola si de dare a' putti pittori

Noi conosciamo chiaramente chella vista e' delle uelocii operatione che sia, e, in un ponto uede in finite forme nientedimeno non comprende se non una cosa per uolta poniamo caso tu lettore guardi in una occhiatta tutta questa carta scritta e subito giudicherai questa essere piena di uarie lettere ma no cognoscerai in questo tempo che lettere sieno ne ch' uogliano dire onde ti bisogna fare a' parola a' parola, verso per uerso, a' uoler hauere notitia desse lettere anchora se uorrai montare a l'altezza dun edifitio conuerratti salire a' grado a' grado altra mente fia impossibile peruenire alla sua altezza, e' cosi dico a' te il quale la Natura uolge a' quest'arte se uogli hauere uera notitia delle forme delle cose comincerai alle particule di quella e' non andare alla seconda se prima non hai bene nella memoria e' nella praticha la prima e' s'altro farai gitterai uia il tempo o' ueramente allungherai assai lo studio e' ricordo

ti

mia ecci poi li animali d'aqua che sono di molte varietà li
quali non persuaderò il pittore che vi faccia regola perche
sono quasi d'infinite varietà e così gli animali insetti

De gli errori di quelli chi usano la
· a · pratica sanza la scientia

Quelli che s'inamorano di pratica sanza scientia sono come
el nocchiere ch'entran in naviglio sanza timone o bussola
che mai hanno certezza dove si vadano

Sempre la pratica debb'essere edificata sopra la bona theo-
richa della quale la prespettiva è guida e porta e sanza
questa nulla si fa bene ne casi de pittura

· b · Del imitare li pittori

Dico alli pittori che mai nessuno debbe imitare la maniera
de l'altro perche sarà detto nipote e non figliolo della Natu-
ra in quanto a l'arte perche essendo le cose naturali in tanta
larga bondantia più tosto si vole e si debbe ricorrere a quel-
la ch'alli maestri che da quella hanno imparato e ques-
to dico nõ per quelli che dessiderano mediante quella per-
venire a richezze ma per quelli che di tal arte dessiderano
fama e honore

· c · Ordine del ritrare

Ritrae prima disegni di bono maestro fatto sul arte sul
naturale e non di praticha poi di rilevo in compagnia
del disegno ritratto da esso rilevo poi di bono naturale
il quale debbi metter in uso

· d · Del Ritrare

Quando hai a ritrare di naturale sta lontano tre volte
la grandezza della cosa che tu ritrai

Del

DEM VEREHRTEN FREUNDE

HERRN

ERNST R. v. BRÜCKE

GEWIDMET VON

HEINRICH LUDWIG UND RUDOLF v. EITELBERGER.

PARTE PRIMA.

LIBRO DI PITTURA DI M. LIONARDO DA VINCI, PITTORE ET SCULTORE FIORENTINO.

1. Se la pittura e scientia o'no. (m. 2: Sarebbe meglio dire a questo Cap.°: Che cosa sia scientia.)

Scientia è detto quel discorso mentale, il quale ha origine da suoi ultimi principij, de' quali in natura null'altra cosa si puo trovare, che sia parte d'essa scientia. come nella quantità continua, cioè la scientia di Geometria, la quale commineiando dalla superfitie de'corpi, si trova havere origine nella linea, termine di essa superfitie. et in questo non restiamo sodisfatti, perche noi conosciamo la linea haver termine nel puonto, et il puonto esser quello, del quale null' altra cosa può essere minore. Dunque il punto è il primo principio di Geometria, et niuna altra cosa puo essere ne in natura, nè in mente humana, che possa dar principio al punto.

perche, se tu dirai, nel contatto fatto sopra una superfitie da un' ultima acuita della punta delo stile, quello essere creatione del punto, questo non è vero, ma diremo, questo tale contatto essere una superfitie, che circonda il suo mezzo, et in esso mezzo è la residentia del punto. e tal'punto non è della mat-

ERSTER THEIL.

DAS BUCH
VON DER MALEREI DES HERRN LIONARDO DA VINCI, FLORENTINISCHEN MALERS UND BILDHAUERS.

1. Ob die Malerei Wissenschaft ist oder nicht. (*m. 3:* Es wäre besser, dieses Capitel zu benennen: „Was Wissenschaft sei.")

Wissenschaft nennt man dasjenige verstandesmässige Abhandeln, das bei seinen (oder seines Gegenstandes) allerersten Anfängen anhebt, über welche hinaus in der Natur nichts Anderes mehr ausfindig zu machen ist, das wieder noch einen Theil an selbigem Wissen ausmachte. So ist es z. B. in (der Lehre von) den stetigen Grössen, in der Wissenschaft der Geometrie nämlich. Beginnt man hier mit der Fläche der Körper, so findet sich, dass diese ihren Ursprung in der Linie, dem Abschluss selbiger Fläche habe; und hieran lassen wir uns noch nicht genügen, denn wir erkennen, es habe die Linie ihren Abschluss im Punkt, und der Punkt sei dasjenige, über das hinaus es nichts Kleineres mehr gebe. So ist also der Punkt der erste Anfang der Geometrie, und weder in der Natur, noch im menschlichen Geiste kann sonst irgend etwas Anderes existiren, das für den Punkt den Anfang abgäbe.

Wirst du nämlich sagen, die mit der äussersten, schärfsten Spitze eines Zeichenstiftes ausgeführte Berührung einer Fläche, das sei die Herstellung und Entstehungsursache des Punktes, so ist das nicht wahr, und wir werden vielmehr sagen: diese derartige Berührungsstelle sei eine, sich um ihr eigenes Centrum

teria die essa superfitie, nè lui, nè tutti li punti de 'l universo sono in potentia,*) ancorche sieno uniti, dato che si potessero unire, comporrebbono parte alcuna d' una superfitie. e dato, che tu te immaginassi, un tutto essere composto da mille punti, qui dividendo alcuna parte da essa quantità de mille, si può dire molto bene, che tal parte sia equale al suo tutto; e questo si prova col zero, ovver' nulla, cioè la decima figura de la
1,2 Aritmeticha, per la quale si figura un' 0 per esso nullo, il quale posto dopo la unità il fara dire dieci, e se porrai due dopo tale unità, dira cento, e cosi infinitamente crescera sempre dieci volte il numero, dov' esso s' aggionge; e lui in se non vale altro, che nulla, e tutti li nulli dell' universo sono equali à un sol nulla in quanto alla loro sustantia e valetudine.

(*m. 2:* valore et no valetudine.)

Nissuna humana investigatione si po dimandare vera scientia, s' essa non passa per le mattematiche dimostrationi. e se tu dirai, che le scientie, che principiano e finiscono nella mente habbiano verità, questo non si concede, ma si niega, per molte raggioni. et prima, che in tali discorsi mentali non accade esperientia, senza la quale nulla da di se certezza.

2. Esempio et differentia tra Pittura et Poesia.

Tal proportione è dall' immaginatione al' effetto, qual' è dall' ombra al corpo ombroso, e la medesima proportione è dalla Poesia alla pittura. perche la poesia pon' le sue cose nell'immaginatione de lettere, et la pittura le da realmente fori dell'occhio, dal quale occhio**) riceve le similitudini non altrimente,

*) *Vielleicht: tutti li punti in potentia de l' uniuerso, anchorche etc. etc.*

**) *l' impressiva.*

herlegende Fläche, und hier in der Mitte sei der Sitz des Punktes. Dieser Punkt ist nicht vom Stoff selbiger Fläche, und weder er, noch alle Punkte der Welt sind im Stande,*) auch wenn sie vereinigt wären, gesetzt nämlich, man könnte sie vereinigen, dass sie zusammen irgend welches Stück einer Fläche ausmachen würden. Und angenommen, du stelltest dir vor, ein Ganzes sei aus tausend Punkten zusammengefügt, so könnte man, indem man von der Grössenerstreckung dieser Tausend ein Stück abtrennte, sehr wohl sagen, selbiger Theil sei ebenso gross, wie das Ganze, dem er angehörte. Es wird das mit dem Beispiel der Null oder dem Nichts dargethan, dem zehnten Zeichen der Arithmetik, welches dies Nichts mittelst einer 0 darstellt und, hinter eine Einheit gesetzt, bewirkt, dass diese „Zehn" ausgesprochen wird, und dass sie „Hundert" heisst, wenn du es doppelt hinter sie setzest, und welches so weiter, bis in's Unendliche die Zahl, der man es anhängt, jedesmal verzehnfacht; es selbst an und für sich aber gilt nicht mehr, als Nichts, und alle Nullen der Welt sind, was ihren Gehalt und Werth anlangt, gleich einer einzigen Null.

Keine menschliche Forschung kann man wahre Wissenschaft heissen, wenn sie ihren Weg nicht durch die mathematische Darlegung und Beweisführung hin nimmt. Sagst du, die Wissenschaften, die von Anfang bis zum Ende im Geist bleiben, hätten Wahrheit, so wird dies nicht zugestanden, sondern verneint aus vielen Gründen, und vornehmlich deshalb, weil bei solchem reingeistigen Abhandeln die Erfahrung (oder das Experiment) nicht vorkommt; ohne dies aber gibt sich kein Ding mit Sicherheit zu erkennen.

2. Beispiel (oder Gleichniss) und (zwar für den) Unterschied zwischen Malerei und Dichtkunst.

Von der Einbildung zur Wirklichkeit ist gerade solch' ein Abstandsverhältniss, wie vom Schatten zum schattenwerfenden Körper, und dasselbe Verhältniss besteht zwischen der Poesie und Malerei. Denn die Poesie legt ihre Dinge in die Imagination der Schriftzeichen nieder; die Malerei aber gibt die ihrigen so

*) *Vielleicht: noch alle potentiellen Punkte der Welt etc. etc. vermochten.*

che s'elle fussino naturali; et la poesia le da senza essa similitudine, e non passano all' impressiva per la via della virtù visiva come la pittura.

3. Del primo principio della scientia della pittura.

(*m. 3:* Questo Cap^{lo} del p^{o} principio della sciētia della pittura ed li tre altri lo seūe haueuano piu conuenète loco nella 2. Parte di questo libro dietro il Cap^{lo}: Come Fu la p. Pittura, qual è à carte 49 F. 2.)

Il principio della scientia della pittura è il punto; il secondo è la linea; il terzo è la superfitie; il quarto è il corpo, che si veste di tal superfitie. e questo è in quanto à quello,
2. che si fingie, || cioè esso corpo, che si fingie, perchè in vero la pittura non s'estende piu oltra, che la superfitie, per la quale si fingie il corpo figura di qualonque cosa evidente.



Fig. 1

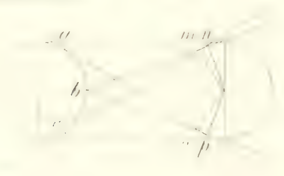
Fig. 1. a.*)

4. Principio della scientia della pittura.

La superfitie piana ha tutto il suo simulacro in tutta l' altra superfitie piana, che le sta per obietto. Provasi, e sia *r s* la prima superfitie piana, e *o q* sia la seconda superfitie piana posta a riscontro alla prima. Dico: ch'essa prima superfitie *r s* è tutta in *o q* superfitie, e tutta in *q*, e tutta in *p*; perche *r s* è bassa dell'angolo *o*, e dell' angolo *p*, e cosi d' infiniti angoli fatti in *o q*.

5. Del secondo principio della pittura.

Il secondo principio della pittura è l' ombra del corpo, che per lei si fingie. e di quest' ombra daremo li suoi



*) *Nebenstehender Verbesserungsvorschlag für Fig. 1. a. zeigt mittelst der Sehstrahlen-Tangenten, die von verschiedenen Punkten des ersten Kreises aus nach der Peripherie des zweiten hinüber gehen, dass von gekrümmten Flächen nicht dasselbe gilt, wie von ebenen.*

von sich, dass sie wirklich aussen vor dem Auge stehen, von welchem (alsdann) das Eindrucksvermögen die Scheinbilder empfängt, nicht anders, als wenn dieselben von der natürlichen Wirklichkeit herrührende wären. Und die Poesie gibt ihre Dinge ohne dieses Scheinbild von sich, und sie gehen nicht, wie die Malerei, auf dem Wege der edlen Sehkraft zum Eindrucksvermögen ein.

3. Vom ersten Anfang der Wissenschaft der Malerei.

(*m. 3:* Dies Cap.: Vom ersten Anfange der Wissenschaft der Malerei, und die anderen drei ihm nachfolgenden fanden passenden Platz im II. Theil dieses Buches, hinter dem Capitel: Wie war die erste Malerei beschaffen, Blatt 49, Seite 2.)

Der Anfang der Malerei ist der Punkt, dann folgt die Linie, das Dritte ist die Fläche, das Vierte der Körper, der sich in diese Oberfläche kleidet, und zwar gilt dies von demjenigen, welches vorgestellt wird, das heisst vom nachgeahmten Körper selbst; denn die Malerei geht in Wahrheit nicht weiter, als bis zur Fläche (oder Oberfläche), bei und vermöge deren der Körper dargestellt wird,[1]) als Figur jeglicher sichtbaren Sache.

4. Grundlage (oder Princip) der Wissenschaft der Malerei.

Die ebene Fläche hat ihr vollständiges Abbild über die ganze andere ebene Fläche hin (und in allen Theilen derselben), die ihr gegenübersteht.[1])

Beweis: Es sei *r s* die erste ebene Fläche und *o q* sei die zweite, die der ersten gegenübersteht. Ich sage: die erste Fläche *r s* ist ganz in (der Fläche) *o q*, und (eben sowohl) ganz in (dem Punkt) *o*, oder in *q*, oder in *p*. Denn *r s* ist die Basis des Winkels *o* und des Winkels *p*, und so aller unzähligen Winkel, die man auf *o q* bildet.

5. Vom zweiten Princip der Malerei.

Das zweite Princip der Malerei ist der Schatten des Körpers, der durch sie vorgestellt wird.*) Und von diesem Schatten

*) *oder: Das zweite Princip der Malerei ist der Schatten des Körpers, denn durch ihn täuscht man den Körper nach.*

principii, e con quelli procederemo nell' isculpir la predetta superfitie.

6. In che si estende la scientia della pittura.

La scientia della pittura si estende in tutti li colori delle superfitie e figure de' corpi da quelle vestito et à le loro propinquità e remotioni con li debiti gradi di diminuitioni, secondo li gradi delle distantie. e questa scientia e madre della prospettiva, cioè, linee visuali.

la qual prospettiva si divide in tre parti. e di queste la prima contiene solamente li lineamenti de' corpi; la seconda*) della diminuitione de' colori nelle diverse distantie, la terza della
2 perdita della (congiontione**) de' corpi in varie distantie.

ma la prima, che sol' si estende nelli lineamenti e termini de' corpi, e detto dissegno, cioe figuratione di qualonque corpo. da questa n' esce un' altra scientia, che s'estende in ombra e lume, o' vuoi dire chiaro e scuro, la qual' scientia è di gran discorso. ma quella delle linee visuali ha partorito la scientia dell' Astronomia, la quale e semplice Prospettiva, perche sono tutte linee uisuali e piramidi tagliate.

7. Quale scientia e più utile, et in che consiste la sua utilità.

Quella scientia è più utile, della quale il suo frutto è più communicabile, e cosi per contrario e meno utile ch' e meno communicabile.

La pittura ha il suo fine communicabile a tutte le generationi dell' universo, perchè il suo fine e subbietto della virtu visiva; e non passa per l' orecchio al senso comune col medesimo modo, che vi passa per il vedere.

*) *tratta.* — **) *Vermuthlich: cognitione.*

werden wir die Grundregeln geben und mittelst ihrer beim Herausbilden besagter Oberfläche vorangehen.

6. Auf was sich die Wissenschaft der Malerei erstreckt.

Die Wissenschaft der Malerei erstreckt sich auf alle Farben der Flächen und auf die Figuren der von diesen eingekleideten Körper,[1] sowie auf deren Nähe und Entfernung mit den gebührenden Abstufungen der Abnahme, je nach den Graden der Abstände. Und es ist diese Wissenschaft die Mutter der Perspective, d. h. der Lehre von den Sehlinien.[2]

Selbige Perspective wird in drei Theile getheilt. Der erste von diesen enthält nur die Linienzeichnung der Körper; der zweite handelt von der Abnahme der Farben in den verschiedenen Abständen; der dritte vom Verlorengehen der Fügung*) der Körper in verschiedenerlei Entfernungen.[3]

Der erste aber, der sich auf die Linien und Umrisse der Körper erstreckt, wird Zeichnung genannt, d. h. Figurirung jeglichen Körpers. Von ihr geht eine andere Wissenschaft aus, die sich auf Schatten und Licht erstreckt, oder, wie wir sagen wollen, auf das Hell und Dunkel. Diese Wissenschaft ist von grosser Erörterung und Wichtigkeit; jene von den Sehlinien aber hat die Wissenschaft der Astronomie geboren, welche einfache Perspective ist, denn es sind lauter Sehlinien und Pyramidenschritte.

7. Welches Wissen ist nützlicher, und worin besteht seine Nutzbarkeit?

Dasjenige Wissen ist mehr nütze,[1] dessen Frucht die mittheilbarere ist, und so ist umgekehrt das weniger Mittheilbare minder nützlich.

Die Malerei ist im Besitze eines Schlusserfolges, der allen Generationen der Welt mittheilbar ist, denn dieses Endziel ist der Sehkraft unterthan, und es geht, was seinen Weg durch das Ohr nimmt, nicht auf die gleiche (wirksame und deutliche) Weise zum Gesammtsinn[2] ein, als das, was durch den Gesichtssinn eintritt.

*) *Vermuthlich: Deutlichkeit.*

donque questa non ha bisogno d' interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha satisfatto all' humana spetie, non altrimenti, che si facciano le cose prodotte della natura. e non che alla spetie humana, ma agli altri animali, come s' è manifestato in una pittura imitata da uno padre di famiglia, alla quale facea carezze li piccioli figliuoli, che anchora erano nelle fascie, e similmente il cane e gatta della medesima casa, ch' era cosa miraviglíosa a considerare tale (*m. 3:* si fatto) spettacolo.

La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza
3. le opere di natura, che non fanno le parolle, o' le lettere, ma le lettere rappresentano con più verità le parole, che non fa la pittura. ma diremo essere più mirabile quella scientia, che rappresenta l' opere di natura, che quella, che rappresenta l' opere del' operatore, cioè, l' opere degli homini, che sono le parole, com' è la poesia e simili, che passano per la humana lingua.

8. Delle scientie imitabili. (*m. 3:* inimitabili, e come la Pittura è inimittabile, pero e scientia.)

Le scientie, che sono imitabili, sono in tal modo, che con quelle il discepolo si fa equale all' autore, e similmente fa il suo frutto. queste sono utili allo imitatore, ma non sono di tanta eccellentia, quante sono quelle, che non si possono lasciare per eredità, come l' altre sustantie.

infra le quali la pittura è la prima. questa non s' insegna à chi natura no 'l concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo, quanto il maestro gli ne legge. questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia, quanto l' origgine. questa non s' impronta, come si fa la scultura, della quale tal' è l' impressa, qual è l'origgine, in quanto alla virtù dell' hopera; questa non fa infiniti figliuoli, come fa li libri stampati. questa sola si resta nobile, questa sola honora il suo hautore e resta pretiosa et unica, e non

Sie bedarf also nicht der Dolmetscher verschiedener Sprachen, gleich der Schrift, sondern leistet menschlicher Art sofort Genüge, nicht anders, als es die von der Natur hervorgebrachten Dinge auch thun. Und nicht nur dem menschlichen Geschlecht genügt sie, sondern auch den anderen lebenden Wesen. So hat es sich an einem Bild gezeigt, das den Vater einer Familie nachtäuschte, dem liebkosten die Kleinen, die noch in den Windeln waren, und ebenso der Hund und die Katze des gleichen Hauses, so dass es ein verwunderlich Ding war, dies Schauspiel mit anzusehen.

Die Malerei stellt die Werke der Natur dem Verständniss und der Empfindung[3]) mit mehr Wirklichkeit und Bestimmtheit vor, als es Worte oder Schriftzüge thun, die Schrift dagegen stellt dem Sinn[4]) Worte mit mehr Wahrhaftigkeit vor, als die Malerei. Allein, wir werden sagen, es sei die Wissenschaft, welche die Werke der Natur vorstellt, bewundernswürdiger als jene, die nur Werke des sie in's Werk Setzenden vorstellt, d. h. Werke des Menschen, wie die Worte sind, wie z. B. die Dichtkunst und ähnliche thun, die den Weg der menschlichen Lunge gehen.

8. Von den nachahmbaren Wissenschaften. (*m. 3:* Und wie die Malerei unnachahmbar ist, folglich ist sie Wissenschaft.)

Die Wissenschaften, welche nachahmbar, sind von der Art, dass sich durch sie der Schüler dem Urheber gleichstellt, und ebenso verhält es sich bei ihrer Frucht. Dieselben sind dem Nachahmer nützlich, sie besitzen aber nicht so hohen Glanz als jene, die man nicht, gleich anderen materiellen Gütern, weitervererben kann.

Unter diesen (Letztgenannten) ist die Malerei die vornehmste. Wem Natur es nicht verleiht, dem kann man sie nicht lehren und beibringen, wie die mathematischen Fächer, von denen sich der Schüler so viel aneignet, als der Lehrer ihm liest. Man kann sie nicht copiren, wie Schriften, dass die Copie so viel werth ist als das Original. Sie lässt sich nicht abformen, wie eine Sculptur, bei der, was das Verdienst des Werks anlangt, der Abguss dem Original gleichsteht; sie zeugt keine endlose Nachkommenschaft wie die gedruckten Bücher. Sie bleibt ganz

partorisce mai figliuoli eguali à se. e tal singolarità la fa più eccellente, che quelle, che per tutto sono pubblicate.

Hor non uedemo noi li grandissimi Re dell' Oriente andare velati e coperti, credendo diminuire la famma loro col pubblicare e divulgare le loro presentie? hor non si vede le pitture rappresentatrici delle divine deità esser al continuo
3. tenute coperte con copriture | di grandissimi prezzi? e quando si scoprano, prima si fa grande solennità ecclesiastiche di vari canti con diversi suoni e nello scoprire la gran moltitudine de' populi, che quiui concorreno, immediate si gittano a terra, quelle adorando e pregando, per cui tale pittura è figurata, dell' acquisto della perduta sanità e della etterna salute, non altramenti, che se tale Iddea fusse li presente in uita?

questo non accade in nissun' altra scientia, od altra humana opera. e se tu dirai, questa non esser virtù del pittore, ma propria virtù della cosa immitata, si risponderà, che in questo caso la mente deli homini po sattisfare, standosi nel letto, e non andare ne' lochi faticosi e pericolosi ne' pellegrinacci, come al continuo far si vede, ma se pure tai pellegrinaggi al continuo sono in essere, chi li moue senza necessità? certo tu confesserai, essere tale simulacro, il qual far non po tutte le scritture, che figurar potessino in effigie et in virtù tal Iddea. Donque pare, ch' essa Iddea ami tal pittura, et ami, chi l' ama e riverisse, e si diletti d' essere adorata più in quella, che in altra figura di lei immitata, e per quella faccia gratie e doni di salute, — secondo il credere di quelli, che in tal locho concoreno.

allein, vornehm für sich, durch sich allein bringt sie nur ihrem Urheber Ehre und bleibt köstlich und einzig, nie bringt sie Abkömmlinge zur Welt, die ihr gleich wären, und diese Einzigkeit macht sie hervorragender als jene, die überall hin verbreitet werden.

Sehen wir nicht die grossmächtigsten Könige des Orients verschleiert und verhüllt einhergehen, weil sie glauben, sie minderten ihren Ruhm und Ansehen, indem sie ihre Gegenwart öffentlich und vulgär machen? Nun wohl, sieht man nicht (ebenso) die Malereien, welche Bilder heiliger Gottheiten darstellen, fortwährend verhüllt gehalten, mit Decken von sehr hohem Preis verhüllt? Und werden sie enthüllt, so begeht man zuvor grosse kirchliche Feierlichkeiten unter mancherlei Gesängen mit verschiedener Musik. Und im Augenblick des Enthülltwerdens wirft sich die ganze grosse Volksmenge, die hier zusammenströmt, sogleich zur Erde, indem sie diejenigen, welche diese Malerei darstellt, anbetet und anfleht, sei es nun um Wiedergewinn verlorener Gesundheit oder um das ewige Heil, nicht anders, als wenn jenes ideale Geistwesen dort leibhaftig gegenwärtig stünde.

Solches kommt bei keiner anderen Wissenschaft oder sonstigem Menschenwerk vor, und willst du sagen, es sei das nicht Verdienst des Malers, sondern des nachgeahmten Gegenstandes selbst, so wird man antworten: In dem Falle könnte sich ja der Geist der Leute genug thun, indem sie im Bette blieben, und sie brauchten nicht in Pilgerschaften nach beschwerlichen und gefahrvollen Orten hinzuwandern, wie man sie doch fortwährend thun sieht. Und wenn sich solche Pilgerungen unablässig am Leben erhalten, wer regt sie denn ohne alle Noth an? Sicher wirst du bekennen, das sei ein solches Bild, alle Schriften zusammen könnten das nicht leisten, dass sie im Stande wären, ein derartiges reingeistiges Ideal in Ansehen und Kraft figürlich vorzustellen. Es hat also den Anschein, dass dies Idealwesen solche Malerei liebt, und ebenso den, der sie lieb hat und verehrt, und dass es sich daran erfreue, eher unter dieser, als unter anderer nachahmender Figur angebetet zu werden und unter ihr Gnaden und Heilesgaben verleihe — nach dem Glauben (wenigstens) derer, die an solchem Ort zusammenströmen.

9. Come la pittura abbraccia tutte le superfitie de' corpi et in quelle s'estende. (*m. 3:* et come ell' è filosofia.)

(1) La pittura sol s'estende nella superfitie de' corpi, e la sua prospettiva s' estende nell' accrescimento e decrescimento de' corpi e de' lor colori. perchè la cosa, che si rimuove dal-
1. l' occhio perde tanto di grandezza e di colore, quanto n' acquista di remotione.

Donque la pittura è filosofia, perche la filosofia tratta del moto aumentativo e diminutivo, il quale si trova nella sopradetta propositione; della quale faremo la conversa, e diremo: la cosa ueduta dall' occhio acquista tanto di grandezza e notitia e colore, quanto ella diminuisse lo spatio interposte infra essa e l' occhio, che la vede.

(*m. 3:* Vorebbe sequitare il 2 terzetto, che segue, che dice: Si proua la Pittura.)

(2) Chi biasima la pittura, biasima la natura, perchè l' opere del pittore rappresentano l' opere d' essa natura, e per questo il detto biasimatore a carestia di sentimento.

(3) Si proua la pittura essere filosofia, perchè essa tratta del moto de corpi nella prontitudine delle loro azioni, e la filosofia anchora lei s' estende nel moto.

(4) Tutte le scientie, che finiscono in parole, anno si presto morte, come vita, eccetto la sua parte manuale, cioè lo scrivere, ch' è parte meccanica.

10. Come la pittura abbraccia le superfitie, figure e colori de' corpi naturali, e la filosofia sol s' estende nelle lor virtù naturali. (*m. 1:* Questo captlo sta unito co' quelle di sopra e fatto tutt' uno.)

La pittura s' estende nelle superfitie, colori e figure di qualonque cosa creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro alli medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtu. ma non rimane satisfatta con quella verità, che fa il pittore,

9. Wie die Malerei alle Körperflächen umfasst und sich in ihnen ausbreitet. (*m. 3:* und wie sie Philosophie ist.)

(1) Die Malerei erstreckt sich nur auf die Körperflächen, und ihre Perspective verbreitet sich über die Zu- und Abnahme der Körper und ihrer Farben. „Denn der Gegenstand, der sich vom Auge entfernt, verliert an Grösse und Farbe so viel, als er an Entfernung gewinnt."

So ist die Malerei also Philosophie, denn die Philosophie handelt von der mehrenden und mindernden Bewegung,[1]) welche sich im vorstehenden Lehrsatz vorfindet. Diesen werden wir jetzt umkehren und sagen, der vom Auge gesehene Gegenstand nehme um so viel an Grösse, Deutlichkeit und Farbe zu, als er durch seine Bewegung den Raum geringer macht, der zwischen ihm und dem Auge, das sieht, liegt.

(*m. 3:* Hier sollte das zweite Sätzchen, das kommt, folgen, das besagt: Dass die Malerei etc. etc.)

(2) Wer die Malerei schmäht, der schmäht die Natur, denn dieser Werke stellen des Malers Werke vor. Und deshalb ist es bei solchem Schmähredner um Einsicht und Empfindung kärglich bestellt.

(3) Dass die Malerei Philosophie sei, erweist sich daraus, dass sie von der Bewegung der Körper handelt, in der unmittelbaren Lebendigkeit ihrer Stellungen;[2]) und auch die Philosophie erstreckt sich auf die Bewegung.

(4) Alle Wissenschaften, die auf Worte hinauslaufen, ersterben, sobald sie in's Leben treten, der Theil an ihnen ausgenommen, der Handarbeit ist, das Schriftliche nämlich, das den mechanischen Theil ausmacht.

10. Wie die Malerei die Oberflächen, Figuren und Farben der Naturkörper in sich einschliesst, und die Philosophie sich nur auf dieser letzteren natürliche Kräfte ausdehnt. (*m. 1:* Dies Capitel steht mit dem obigen zusammen und ganz zu Einem gemacht.)

Die Malerei verbreitet sich über die Flächen, Farben und Figuren sämmtlicher, von der Natur geschaffenen Dinge, und die Philosophie dringt in's Innere selbiger Körper ein, indem

che abbraccia in se la prima verità di tali corpi, perchè l' occhio meno s' inganna.

11. Come l' occhio meno s' inganna nelli suoi essercizii, che nissun altro senso,*) Illuminosi o trasparenti et uniformi**) mezzi.

L' occhio nelle debite distantie e debiti mezzi meno s' inganna nel suo uffitio, che nissun altro senso, perchè vede se non per linee rette, che compongono la piramide, che si fa bassa dell' obbietto, e la conduce à esso occhio, come intendo provare.

ma l' orecchio forte s' inganna nelli siti e distantie delli suoi obietti, perchè non vengono le spetie a lui per rette linee, come quelle dell' occhio, ma per linee tortuose e riflesse, e molte sono le volte, che le remote pajano più vicine, che le propinque mediante li transiti di tali spetie; benche la voce di echo sol' per linee rette si riferiscie à esso senso.

l' odorato meno si certifica del sito, donde si causa un' odore; ma il gusto et il tatto, che tocchano l' obbietto, han sola notitia di esso tatto.

12. Come chi sprezza la pittura, non ama la filosofia, nè la natura.

Se tu sprezzarai la pittura, la quale e sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu sprezzarai una sottile inventione, la quale con filosofica e sottile speculatione considera tutte le qualità delle forme: mare, siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali sono cinte d'ombra e lume. e vera-

*) *in.* — **) *Cod. et*

sie deren eigenthümliche Kräfte in Betrachtung zieht. Sie wird aber nicht mit solcher Wahrheit gesättigt, wie der Maler*), welcher der Körper erste Wahrheit selbst beim eigenen Wesen erfasst; denn das Auge täuscht sich weniger (als der Verstand).

11. Wie sich das Auge bei seinen Uebungen weniger täuscht als irgend ein anderer Sinn, bei nicht beleuchteten oder durchsichtigen und gleichmässigen Medien (nämlich).[1]

Stehen die Abstände und das durchsichtige Mittel im gebührenden Einklang,[2] so irrt sich das Auge bei seinem Dienst weniger, als irgend ein anderer Sinn, denn es sieht nur vermöge gerader Linien, welche die Pyramide bilden, die sich aus dem Object ihre Basis macht[3] und selbige zum Auge hinführt, wie ich zu beweisen vorhabe.

Das Ohr hingegen täuscht sich bezüglich des Orts und der Entfernung seiner Objecte stark, denn es kommen die Eigenschaftsscheine[4] zu ihm nicht in geraden Linien daher, wie die das Auge angehenden, sondern auf Umwege beschreibenden und zurückgebrochenen, und häufig sind die Fälle, in denen die entfernter herkommenden näher scheinen, als die nahen, vermöge der Zickzacksprünge solcher Eigenschaftsscheine nämlich, obwohl (schliesslich) die Echostimme nur in gerader Linie zum Sinn übertragen wird.

Noch weniger versichert sich der Geruchsinn des Orts, von dem her ein Geruch entsteht, der Geschmack aber und der Tastsinn, die das Object berühren, werden nur diese Berührungsstelle gewahr.

12. Wie, wer die Malerei missachtet, weder die Philosophie noch die Natur liebt.

Willst du die Malerei geringschätzen, welche einzig Nachahmerin aller sichtbaren Naturwerke ist, so wirst du sicher eine feine Erfindung missachten, die mit philosophischer und subtiler Speculation alle Eigenschaften und Arten der Formen in Betrachtung zieht, Meere, Gegenden, Bäume, Gethier, Kräuter

*) *oder: wie sie der Maler hervorbringt.*

mente questa è scientia e legittima figlia di natura, perchè la pittura è partorita d' essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipote di natura, perchè tutte le cose euidenti sonno
5. state partorite dalla natura, delle | quali cose è nata la pittura. Adonque rettamente la chiameremo nipote d'essa natura et parente d' Iddio.

13. Come il pittore è Signore d'ogni sorte di gente e di tutte le cose. (*m. 3:* Il pittore è Signore (padrone) di tutte le cose, che possono cadere in pensiero all' homo, perciochè, se egli ha desiderio etc.)

Se 'l pittore vol vedere bellezze, che lo innamorino, egli n'è signore di generarle, et se vol vedere cose mostruose, che spaventino, o' che siene buffonesche e risibili, o'veramente compassionevoli, ei n' è signore e Dio (*m. 3:* creatore). e se vol generare siti e deserti, lochi ombrosi o' foschi (*m. 3:* freschi) ne' tempi caldi, esso li figura, e cosi lochi caldi ne' tempi freddi. se vol valli (*m. 3:* il simile), se vole delle alte cime de' monti scoprire gran campagna, e se vole dopo quelle uedere l'orizzonte del mare, egli 'nè Signore, e se delle basse ualli vol uedere gli alti monti, o' de' li alti monti le basse ualli e spiaggie. et in effetto, ciò, ch' è nell uniuerso per essentia, presentia o' immaginatione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellentia, che in pari tempi generano una proportionata armonia in un' solo sguardo, qual' fanno le cose.

14. Del poeta e del pittore. (*m. 3:* sara meglio dire: Come la pittura serve à più degno senso, che la Poesia.)

La pittura serve à più degno senso, che la Poesia, e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta; e sono molto più degne l'opere di natura chelle parole, che sono l' opere dell' homo, perchè tal proportione è dalle opere de li

und Blumen, und was nur von Schatten und Licht umschlossen ist. Und wahrlich, die ist eine Wissenschaft und ist rechtmässige Tochter der Natur, oder wir wollen, um es richtiger auszudrücken, sagen: Enkelin derselben; denn alle sichtbaren Dinge sind von der Natur geboren, und aus ihnen ist die Malerei hervorgegangen. So werden wir sie demnach richtig Enkelin der Natur nennen und Gott verwandt.

13. Wie der Maler Herr ist über Leute aller Art und über alle Dinge. *(m. 3:* Der Maler ist Herr über alle Dinge, die dem Menschen in den Sinn fallen können, denn wenn er den Wunsch hat etc.)

Will der Maler Schönheiten erblicken, die ihn zur Liebe bewegen, so ist er Herr darüber, sie in's Dasein zu rufen, und will er Dinge sehen, ungeheuerlich, zum Erschrecken, oder drollig und zum Lachen, oder aber zum Erbarmen, so ist er darüber Herr und Gott (*m. 3:* Schöpfer). Verlangt ihn nach bewohnten Gegenden oder Einöden, schattigen oder dunklen (*m. 3:* kühlen) Oertern zur Zeit der Hitze, er stellt sie vor, und so zur Zeit der Kälte warme. Will er Thalgründe (*m. 3:* das nehmliche), will er von hohen Berggipfeln weite Gefilde vor sich aufgerollt sehen und hinter diesen den Meereshorizont erblicken, er ist Gebieter darüber und ebensowohl, wenn er aus Tiefen der Thäler zu Gebirgshöhen hinan, oder von diesen zu tiefen Thälern und Abhängen hinabschauen will. Und in der That, Alles, was es im Weltall gibt, sei es nun in Wesenheit und Dasein, oder in der Einbildung, er hat es, zuerst im Geist und dann in den Händen, und die sind von solcher Vorzüglichkeit, dass sie eine gleichzeitige, in einen einzigen An- und Augenblick zusammengedrängte Verhältnissharmonie hervorbringen, wie die (wirklichen, sichtbaren) Dinge thun.

14. Vom Dichter und vom Maler. *(m. 3:* Es wird besser sein, zu sagen: Wie die Malerei einem vornehmeren Sinn dient, als die Poesie.)

Die Malerei dient einem vornehmeren Sinn als die Poesie und stellt die Werke der Natur mit mehr Wahrheit dar als der Dichter, auch sind die Werke der Natur weit höher von

homini à quelle della natura, qual è quella, ch'è de l'homo à Dio. Adonque è più degna cosa l'imitar le cose di natura, che sono le vere similitudini in fatto, che con parole imitare li fatti e parole de li homini.

|| 5,2. e se tu, poeta || vuoi descrivere l' opere di natura co' la tua semplice professione, fingendo diversi siti e forme di varie cosa, tu sei superato dal pittore con infinita proportione di potentia; ma se vuoi uestirti de l'altrui scientie separate da essa poesia, elle non sono tue, come Astrologia, Rettorica, Teologia, Filosofia, Geometria, Aritmetica e simili. tu non sei allora più poeta, tu ti trasmuti, e non sei più quello, di che qui si parla. or non uedi tu, che se tu vuoi andare alla natura che tu ui uai con mezzi di scientie fatte d' altrui sopra li effetti di natura? et il pittore per se, sanza ajuto di scientiali o' d'altri mezzi ua immediate all'imitatione d'esse opere di natura.

con questa si muouono li amanti uerso li simulacri della cosa amata, a parlare coll'imitate pitture; co' questa si muouono i popoli con inferuorati uoti a ricercare li simulacri delli Iddii; e non un uedere le opere de' poeti, che con parole figurino li medesimi Iddii; co'questa si ingannano li animali. gia uid'io una pittura, che ingannaua il cane mediante la similitudine del suo padrone, alla quale esso cane facea grandissima festa; e similmente ho uisto i cani bajare e uoler mordere i cani dipinti; et una scimmia fare infinite pazzie contro ad'un'altra scimmia dipinta. ho ueduto le rondini uolare e posarsi sopra li ferri dipinti, che sportano fori delle finestre deli edifizi.

(*m. 3:* tutte operationi del pittore marauigliosissime.)

Rang als Worte, die des Menschen Werke sind, denn von den Werken der Menschen zu denen der Natur ist eben solch' ein Abstandsverhältniss, wie vom Menschen zu Gott. So ist also Nachahmung der natürlichen Dinge, die thatsächlich aus den wahrhaftigen Scheinbildern besteht, ein würdigeres Ding als das Nachahmen der Thaten und Reden der Menschen.

Und willst du Dichter blos aus Mitteln deines Berufes Werke der Natur beschreiben, indem du verschiedenerlei Lage und Form von allerlei Dingen vorstellst, so wirst du vom Maler in unendlichem Masse an Kraftvermögen übertroffen. Willst du dich aber mit Anderer Wissenschaften bekleiden, die von der Poesie abgesondert sind, so sind sie nicht dein, als z. B. Astrologie, Rhetorik, Theologie, Philosophie, Geometrie, Arithmetik u. dgl.; du bist alsdann kein Dichter mehr, du verwandelst dich und bist nicht mehr das, wovon hier die Sprache. Siehst du denn nun nicht ein, dass, wenn du (so) zur Natur hingehst, du es mit Mitteln von Wissenschaft über Wirkungen der Natur thust, die von Anderen betrieben ward? Und der Maler geht ganz allein, ohne Hilfe wissenschaftlicher oder Andern eigner Mittel, unmittelbar an die Nachahmung selbiger Naturwerke.

Durch sie werden Liebende bewegt, dem Bildniss des geliebten Gegenstandes zugewandt, zu nachgeahmten Malereien zu reden; durch sie werden die Völker erregt, mit heissen Gelübden die Bilder der Götter aufzusuchen, das thut kein Erblicken von Werken der Dichter, die etwa die nämlichen Götter mit Worten vorstellen. Und durch sie werden (selbst) die Thiere getäuscht. Ich sah schon ein Bild, das betrog durch das Aussehen des Herrn einen Hund, und der erwies ihm grosse Freude und Ehre; desgleichen sah ich auch, wie Hunde gemalte Hunde anbellten und beissen wollten, und einen Affen sah ich endlose Narrheiten gegen einen anderen, gemalten Affen hin treiben. Ich habe gesehen, wie die Schwalben herbeiflogen und sich auf gemalte Eisenstäbe, wie solche an den Fenstern an Gebäuden hervorstehen, setzen wollten.

(*m. 3:* Alles sehr bewundernswürdige Leistungen des Malers.)

15. Esempio tra la poesia e la pittura.

Non uede l' immaginatione cotal eccellentia, qual uede
l' occhio, perchè l' occhio riceue le spetie, ouuero similitudini
6. delli obietti e dali all' impressiua e da essa impressiua al senso
commune, e li è giudicata. ma la immaginatione non esce fuori
da esso senso commune, se non in quanto essa ua alla me-
moria, e li si ferma e muore, se la cosa immaginata non è di
molta eccellentia. et in questo caso si ritroua la poesia nella
mente ouuero immaginatiua del poeta, il quale finge le mede-
sime cose del pittore, per le quali fintioni egli uole equipararsi
(*m. 3:* uguagliarsi) a esso pittore, ma inuero ei n' è molto
rimoto (*m. 3:* lontano), come di sopra è dimostrato. Adonque
in tal caso di fintione diremo con uerità esser tal proportione
della scientia della pittura alla poesia, qual è dal corpo alla
sua ombra deriuatiua, et ancora maggior proportione, con-
ciosiacchè l' ombra di tal corpo almeno entra per l' occhio al
senso comune, ma la immaginatione di tal corpo non entra in
esso senso, ma li nasce, nell' occhio tenebroso. o, che differentia
è a immaginare tal luce nel l'occhio tenebroso al uederla in
atto fuori delle tenebre.

Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta
(*m. 3:* in uno) con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo
delle spauenteuoli e mortali machine, mista co' la spessa poluere
intorbidatrice del l' aria, e la paurosa fuga deli miseri spauentati
dalla orribile morte? In questo caso il pittore ti supera, perchè
la tua penna fia consumata, innanzi che tu descriua appieno
quel, che immediate il pittore ti rappresenta co' la sua scientia.
e la tua lingua sarà impedita dalla sete, et il corpo dal sonno
e fame, prima chè tu co' parole dimostri quello, che in un
6.$_2$. istante il pittore ti dimostra. Nella qual pittura non manca
altro, che l' anima delle cose finte, et in ciascun corpo è l' inte-
grità di quella parte, che per un sol aspetto può dimostrarsi,
il che lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia a ridire tutti

15. Gleichniss zwischen der Poesie und der Malerei.

Die Einbildungskraft sieht nicht solche hervorleuchtende Herrlichkeit, als das Auge erschaut, denn dieses nimmt die Strahlen oder Scheinbilder der Gegenstände in sich auf und überliefert sie dem Eindrucksvermögen, von hier aber dem Gesammtsinn, und da wird beurtheilt; Einbildung aber tritt gar nicht aus dem Gesammtsinn hervor, ausser etwa, insofern sie in's Gedächtniss übergeht und sich dort fixirt, oder, wenn der eingebildete Gegenstand nicht von sehr vorzüglicher Deutlichkeit ist, abstirbt. Und in diesem Falle befindet sich das Gedicht im Geist oder in der Einbildungskraft des Dichters, wenn derselbe die gleichen Dinge vortäuscht, wie der Maler, er will sich diesem mit solcher Vortäuschung gleichstellen, bleibt aber in Wahrheit weit hinter ihm zurück (*m. 3:* weit von ihm entfernt), wie oben gezeigt ward. Wir werden also mit Wahrheit sagen, in solchem Falle der Vortäuschung sei von der Wissenschaft der Malerei zur Poesie gerade ein solches Abstandsverhältniss, wie vom Körper zu seinem Schlagschatten, und sogar ein noch grösseres. Denn der Schatten eines solchen Körpers tritt wenigstens durch's Auge zum Gesammtsinn ein, die Einbildung aber desselbigen Körpers geht gar nicht zu diesem Sinne ein, sondern sie entsteht daselbst, im verfinsterten Auge. O, welch' ein Unterschied ist es, sich ein solches Bild im verfinsterten Auge einzubilden und es in Wirklichkeit ausserhalb der Finsterniss zu erblicken!

Wirst du Dichter die blutige Schlacht darstellen, steht man da (*m. 3:* in Eins, gegenwärtig) vor düsterer Luft, verdunkelt von der erschrecklichen Mordmaschinen Dampf, der sich mit dichtem, den Himmel trüb einhüllendem Staube mischt, und inmitten der Flucht Elender, vom furchtbaren Tod Gescheuchter? In solchem Falle überragt dich der Maler, denn deine Feder wird aufgebraucht sein, ehe denn du vollauf beschreibst, was der Maler dir, mit seiner Wissenschaft, unmittelbar vor Augen stellt. Und es wird deine Zunge vom Durst, der Körper vom Schlaf und Hunger gehemmt werden, ehe du das in Worten darlegst, was dir der Maler in einem Augenblicke zeigt. In diesem Bild fehlt nichts als die lebendige Seele der vorgestellten Dinge, und an jedem Körper ist die ganze Seite völlig da, die sich in einer

li mouimenti de li operatori di tal guerra, e le parti delle membra, e lor' ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran breuità e uerità ti pone innanzi, et à questa tal dimostratione non manca, se non il romore delle machine, et le grida de li spauentanti uincitore e le grida e pianti de li spauentati, le quali cose anchora il poeta non può rappresentare al senso dell' audito.

Diremo adonque la poesia essere scientia, che sommamente opera nelli orbi, e la pittura fare il medesimo nelli sordi. ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serue à miglior senso.

Solo il uero uffitio del poeta è fingere parole di gente, che insieme parlino, e sol' queste rappresenta al senso dell'audito tanto, come naturali, perche in se sono naturali create dall' humana uoce. et in tutte l'altre consequentie è superato dal pittore. ma molto più sanza comparatione son le uarietà, in che s'estende la pittura, che quelle, in che s'estendono le parolle, perchè infinite cose farà il pittore, che le parole non le potrà nominare, per non hauer uocaboli appropriati a quelle. Or non uedi tu, che, se 'l pittore vol fingere animali, o' diauoli nell' inferno, con quanta abbondantia d'inuentione egli trascorre?

15 a.

Δ (*m. 3.*) Qual è colui, che non uoglia prima perderel' udito,
7. l' odorato e 'l tatto, chè 'l uedere? perche, chi perde il uedere, | è com' uno, ch' è cacciato dal mondo, perche egli più no 'l uede, nè nessuna cosa. e questa uita è sorella della morte.

16. Qual è di maggior danno alla spetie humana, o' perder l' occhio, o' l' orecchio.

Δ (*m. 3.*) Maggior danno riceuono li animali per la perdita del uedere, che dell' udire, per più cagioni; e prima, che mediante

Ansicht zeigen kann, und das wäre eine langwierige und sehr ermüdende Sache für eine Dichtung, alle die Bewegungen derer herzusagen, die in solch' einer Schlacht fechten, sowie die Theile der Gliedmaassen und ihren Schmuck, Dinge, welche das fertige Bild in grosser Kürze und Wahrhaftigkeit vor dich hinstellt. Es geht dieser Darstellung nichts ab, als der Lärm der Geschütze, die Rufe der schreckeinflössenden Sieger und das Geschrei und Heulen der Geschreckten, Dinge, welche der Dichter gleichfalls dem Gehörsinn nicht darstellen kann.

Wir werden also sagen, die Poesie sei eine Wissenschaft, die in hohem Grade auf die Blinden wirkt, und die Malerei thue das Gleiche bei den Tauben; die Malerei bewahrt aber immer in dem Grade höheren Rang, als sie einem besseren Sinne dient.

Das einzige wahrhaft natürliche Geschäft des Dichters ist, Worte mit einander redender Leute vorzutäuschen, und nur diese stellt er für den Gehörsinn gerade so vor, wie natürliche, denn sie werden an sich selbst naturgemäss von der menschlichen Stimme hervorgebracht. In allem aber, was weiter folgt, wird er vom Maler übertroffen. Es ist aber die Mannigfaltigkeit, in die sich die Malerei ausdehnt, ganz ohne Vergleich viel grösser, als die, auf welche sich die Rede erstreckt, denn der Maler wird unendlich viele Dinge machen, die Worte nicht nennen können, weil der für sie geeignete Ausdruck fehlt. Siehst du denn nicht ein, wenn der Maler Gethier oder Teufel in der Hölle vorstellen will, in welche überströmende Fülle der Erfindung er sich ergiesst?

15 a.

Wer ist derjenige, der nicht eher Gehör, Geruch und Tastsinn verlieren möchte, als das Gesicht? Denn wer das Gesicht verliert, ist wie ein aus der Welt Ausgetriebener, denn er sieht sie nicht mehr, noch irgend Eines ihrer Dinge, und solch' ein Leben ist eine Schwester des Todes.

16. Was ist ein grösserer Schaden für menschliche Art, der Verlust des Auges oder der des Ohrs?

Die lebenden Wesen empfangen durch den Verlust des Gesichts grösseren Schaden als durch den des Gehörs, und

il uedere il cibo è ritrouato, d' onde si debbe nutrire, il quale è necessario a tutti gli animali: e 'l secondo, che per il uedere si comprende il bello delle cose create, massime delle cose, ch' inducone all' amore, nel quale il cieco nato non può pigliare per lo audito, perchè mai non ebbe nottitia, che cosa fusse bellezza d' alcuna cosa. Restagli l'audito, per il quale solo intende le uoci e parlare humano, nel quale è i nomi di tutte le cose, a chi è dato il suo nome. senza la saputa d' essi nomi ben si può uiuere lieto, come si uede nelli sordi nati, cioè li muti, che mediante il disegno, del quale i più de' muti si dilettano. *)

e se tu dirai, che 'l uedere impedisce la fissa e sottile cognitione mentale, co' la quale si penetra nelle diuine scientie, e tale impedimento condusse un filosofo a priuarsi del uedere, a questo **) risponde, che tal' occhio, come signore de' sensi, fa suo debito a dare impedimento alli confusi e bugiardi, non scientie, ma discorsi, per li quali sempre con gran gridare e menare de mani si disputa, et il medesimo dourebbe fare l' udito, il quale ne rimane più offeso, perche egli uorrebbe
7.2. accordo, del quale tutti || i sensi s' intricano. E se tal filosofo si trasse gli occhi per leuare l' impedimento alli suoi discorsi, or pensa, che tal atto fu compagno del ceruello e de' discorsi, perche 'l tutto fu pazzia. Or non potea egli serrarsi gli occhi, quando esso entraua in tale frenesia, e tanto tenerli serrati, che tal furore si consumasse? Ma pazzo fu l'homo, e pazzo il discorso, e stoltissimo il trarsi gli occhi.

*) *rimpiazzano la parola.* **) *si.*

das aus mehreren Gründen. Der erste ist, dass mit Hilfe des Gesichts die Speise aufgefunden wird, mit der sich das Thier nähren muss, und die ist für Alle Nothwendigkeit; und zweitens versteht man durch das Gesicht das Schöne der geschaffenen Dinge, sonderlich derer, die zur Liebe führen; von dieser kann ein Blindgeborner durch sein Gehör nie Verständniss bekommen, denn er wird nie inne, was Schönheit irgend einer Sache sei. Ihm bleibt das Hören, vermöge dessen er nur die menschlichen Laute und das Sprechen versteht, in dem die Namen aller Dinge enthalten sind, d. h. derer, die einen Namen bekamen. Man kann aber sehr wohl vergnügt leben, ohne diese Namen zu wissen, das sieht man an den Taubgebornen, d. h. den Stummen, die durch's Zeichnen, an dem sich die meisten von ihnen ergötzen, (die Worte ersetzen).

Und wirst du sagen, das Sehen störe die festgerichtete und subtile geistige Erkenntniss, durch die man in die göttlichen Wissenschaften [1]) eindringt, und dass diese Störung einen Philosophen dazu brachte, sich des Gesichts zu berauben, so lautet die Antwort hierauf, dass dies Auge als Oberherr der Sinne seine Schuldigkeit thut, wenn es unklaren und lügenhaften, nicht Wissenschaften, sondern Redensarten [2]) Hinderniss bereitet, mit denen man unter unaufhörlichem Schreien und Handfechten hin und wieder streitet; und das Gehör sollte eigentlich das Gleiche thun, denn es ist der mehr beleidigte Theil, weil es nach dem Einklang verlangt, in den sich alle Sinne mischen. Riss sich jener Philosoph die Augen aus, um das Hinderniss seiner Discurse aus dem Weg zu räumen, so denke du nur, dass solche That zum Hirn und den Discursen trefflich passte, denn es war alles zusammen Narrheit. Konnte er denn nicht, sobald er sich in solche Raserei hineinbegab, die Augen schliessen und sie so lange geschlossen halten, bis der Wuthanfall sich in sich selbst verzehrt hatte? Aber närrisch war der Mann, und verrückt der Discurs, und sehr thöricht war es, sich die Augen auszureissen.

17. Come la scientia dell'Astrologia nasce dall'occhio, perchè mediante quello è generata.

Nissuna parte è nell' Astrologia, che non sia ufficio delle linee uisuali e della prospettiua, figliuola della pittura, — perchè 'l pittore è quello, che per necessità della sua arte ha partorito essa prospettiua, — e non si può fare sanza linee, dentro alle quali linee s'inchiudono tutte le uarie figure de' corpi generati dalla natura, sanza le quali l' arte del Geometra è orba.

E se 'l Geometra riduce ogni superfitie circondata da linee alla figura del quadrato et ogni corpo alla figura del cubo, e l' Aritmetica fa il simile co 'le sue radici cube e quadrate, queste due scientie non s' estendono, se non alla notitia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si trauaglia, la quale è bellezza delle opere di natura et ornamento del mondo.

18. Pittore, che disputa col poeta. (*m. 3:* La differenza, ch' è dal l' opere del Pittore à quelle del Poeta.)

Qual poeta con parole ti mettera innanzi, o amāte, la uera effiggie della tua idea con tanta uerità, qual fara il pittore? qual fia quello, che ti dimostrera siti de' fiumi, boschi,
8. ualli e campagne, doue si rappresenti li tuoi passati | piaceri con più uerità del pittore?

e se tu dici, la pittura è una poesia muta per se, se non u 'è, chi dica o parli per lei quello ch' ella rappresenta, or non uedi tu, che 'l tuo libro (*m. 3:* la compositione del poeta) si troua in peggior grado? perchè anchora ch' egli (*m. 3:* ella) habbia un homo, che parli per lui (*m. 3:* lei), non si uede niente della cosa, di che si parla, come si uedera di quello, che parla per

17. Wie die Wissenschaft der Astronomie vom Auge herstammt, denn vermöge dessen ward sie in's Leben gerufen.

In der Astronomie ist kein Stück, das nicht Verrichtung der Sehlinien und der Perspective, der Tochter der Malerei, wäre, — denn der Maler ist Derjenige, welcher aus Nothwendigkeit seiner Kunst selbige Perspective hervorgebracht hat, — und sie kann (die Astronomie nämlich) allein für sich ohne Linien nicht betrieben werden. In diese Linien sind alle die Figuren der, von der Natur hervorgebrachten Körper eingeschlossen, ohne sie ist die Kunst des Geometers blind.

Und wenn der Geometer jede von Linien umgebene Fläche auf die Figur des Quadrates zurückführt, und jeden Körper auf die des Würfels, und die Arithmetik das Gleiche mittelst ihrer Kubik- und Quadratwurzeln bewerkstelligt, so erstrecken sich diese beiden Wissenschaften doch nur auf die Erforschung der zusammenhängenden und unzusammenhängenden Quantität; um die Qualität aber mühen sie sich nicht, die da ist: Schönheit der Naturwerke und Zierde der Welt.

18. Maler, der mit dem Dichter disputirt. (*m. 3:* Unterschied, der von den Werken des Malers zu denen des Dichters ist.)

Welcher Dichter wird, o Liebender, mit Worten das wahrhaftige Bildniss deines Ideals mit so viel Wirklichkeit vor dich hinstellen, wie es der Maler thun mag? Welcher wird dir die Plätze an Flüssen, die Gebüsche, Thäler und Gefilde, wo sich dir deine vergangenen Freuden wieder vor Augen stellen, mit mehr Wahrheit zeigen als der Maler?

Und sagst du, die Malerei sei eine Dichtung, die an und für sich stumm bleibt, wenn Niemand da ist, der, was sie darstellt, für sie ausspricht, siehst du denn da nicht, dass dein Buch (*m. 3:* deine Composition) sich in weit schlimmerem Falle befindet? denn, wennschon es (*m. 3:* sie) den Mann zur Verfügung hat, der für es (*m. 3:* sie) redet, so sieht man doch nichts von der Sache, von der die Sprache ist, wie bei dem wohl der Fall sein wird, der für Bilder redet. Und solche Bilder werden, wenn die Geberden und Stellungen (der Figuren)

le pitture; le quali pitture, se saranno ben proportionati li atti co'li loro accidenti mentali, saranno intese, come se parlassino.

19. Come la pittura auanza tutte l'opere humane per sottili speculationi appartenenti*) a quella.

L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale uia, donde il commune senso può più copiosa- e magnificamente considerare l'infinite opere di natura, e l'orecchio è 'l secondo, il quale si fa nobile per le cose raconte, le quali a ueduto l'occhio. se uoi Istoriografi, o' poeti, o' altri mattematici non hauestiue co' l'occhio uiste le cose, male le potreste uoi rifferire per le scritture. e se tu poeta, figurerai un' istoria co' la pittura della penna, il pittore col penello la farà di più facile satisfatione e meno tediosa à esser compresa.

se tu dimanderai la pittura mutta poesia, anchora 'l pittore potrà dire la poesia orba pittura. Or guarda, qual è più dannoso mostro, o 'l cieco, o' il muto?

se il poeta è libero come il pittore nelle inuentioni, le sue fintioni non sono di tanta satisfazione alli homini, quanto le pitture; perchè, se la poesia s'estende con le parole à figura,
8.2. forme, atti e siti, il pittore si muoue con le proprie similitudini delle forme à contrafare esse forme. Or guarda, qual'è più propinquo all'uomo, o'il nome d'uomo, o la similitudine d'esso uomo? il nome dell'uomo si uaria in uari paesi, e la forma non è mutata, se non per la morte. e se 'l poeta serue al senso per la uia dell'orecchio, il pittore per la uia dell'occhio, più degno senso.

Ma io non uoglio da questi tali altro, ch'un buon pittore, che figuri il furore d'una battaglia, e che 'l poeta ne scriui un'altra, e che sieno messe in pubblico di compagnia. Uedrai, doue più si fermeranno li ueditori, doue più considereranno,

*) *Cod.: appartenente.*

gut zu den Gemüthszuständen (die sie ausdrücken sollen) passen, verstanden werden, als ob sie sprächen.

19. Wie die Malerei allem Menschenwerk an feinsinniger Ueberlegung voraus ist, die zu ihr gehört.

Das Auge, das man das Fenster der Seele nennt, ist die Hauptstrasse, auf welcher der Gesammtsinn am reichhaltigsten und grossartigsten die unzähligen Werke der Natur in Betracht ziehen kann. Danach kommt das Ohr, das sich adelt, indem es die Dinge erzählen hört, die das Auge sah. Hättet ihr Geschichtschreiber oder Poeten, oder auch ihr Mathematiker, die Dinge nicht mit Augen gesehen, ihr könntet mittelst der Schrift schlecht Bericht erstatten. Und wenn du, Poet, eine Historie mittelst Malerei der Feder vorstellen wirst, der Maler wird sie machen, dass sie leichter befriedigt, und es weniger ermüdend ist, sie zu verstehen.

Heissest du die Malerei eine stumme Dichtung, so kann auch der Maler die Poesie eine blinde Malerei nennen. Nun sieh zu, wer der schadhaftere Krüppel sei, der Blinde oder der Stumme.

Ist der Dichter in der Erfindung auch frei, gleich dem Maler, so thun doch seine vorgetäuschten Erfindungen den Menschen nicht so sehr Genüge, wie Malereien; denn, wenn sich die Poesie darauf ausdehnt, mit Worten Formen, Geberden und Lage (oder auch Gegenden) vorzustellen, so rückt der Maler zur Nachahmung der Formen mit deren eigenen Scheinbildern in's Feld. Nun achte: Was ist näher am Mann, der Name Mann, oder des Mannes Ab- und Scheinbild? Der Name Mann wechselt nach verschiedenerlei Ländern, und die Form ändert sich nicht, ausser durch den Tod. Und dient der Dichter dem Verständniss auf dem Wege des Gehörs, der Maler thut es auf dem des Auges, das der höherstehende Sinn ist.

Aber ich verlange von Jenen dort nichts Anderes, als einen guten Maler, der das Wüthen einer Schlacht darstelle, und dass ein Dichter eine andere Darstellung der Schlacht schreibe, beides dann aber neben einander zur Oeffentlichkeit gebracht werde. Da wirst du sehen, wo die Beschauer mehr verweilen, wo sie mehr in Betracht ziehen, wo mehr Lob gespendet wird,

doue si darà più laude, e quale satisfarà meglio. Certo la pittura di gran longa più utile e bella più piacerà. poni in iscritto il nome d'Iddio in un locho, e ponui la sua figura a riscontro, il uedrai, quale fia più riuerita.

se la pittura abbraccia in se tutte le forme della natura, uoi non hauete, se non li nomi, li quali non sono uniuersali, come le forme. se uoi hauete gli effetti delle dimostrationi, noi habbiamo le dimostrationi delli effetti. Tolgasi un poeta, che descriva le bellezze di una donna al suo innamorato, e tolgasi un pittore, che la figuri, vedrassi, dove la natura volgerà più il giudicatore innamorato.

certo, il cimento delle cose dovrebbe lasciar dare la sententia alla sperientia. voi avete messa la pittura fra le arti meccaniche. certo, se i pittori fussero atti a lodare col scrivere le opere loro, come voi, credo non giacerebbe in cosi vile cognome. se voi la chiamate meccanica, perchè è prima manuale, che le mani figurano quello, che trovano nella fantasia, voi
9. scittori, dissegnate*) con la penna manualmente quello, che nell'ingegno vostro si trova. e se voi diceste essere meccanica, perchè si fa a prezzo, chi cade in questo errore, s'errore po chiamarsi, piu di voi? se voi leggete per gli studj, non andate da chi più vi premia? fate voi alchuna opera senza qualche premio? benchè questo non dico per biassimare simili opinioni (*m. 3:* operationi), perchè ogni fatica aspetta premio. e potrà dire un poeta: io farò una finzione che significherà cose grande; questo medesimo farà il pittore, come fece Apelle la calunnia.

se voi diceste, la poesia è piu eterna, per questo dirò essere più eterne le opere di un calderajo, che il tempo piu le conserva, che le vostre o'nostre opere, niente dimeno e di poca

*) *Cod.: dissegnando.*

und was mehr Genugthuung gibt, sicher wird die Malerei als das weitaus zweckdienlichere und schönere mehr Gefallen erregen. — Setze doch in Schrift den Namen Gottes an einen Ort, und gegenüber stelle die Figur, da wirst du sehen, welchem man mehr Verehrung bezeugt.

Während die Malerei alle Formen der Natür in sich schliesst, habt ihr nichts als die Namen, die nicht allgemein verständlich sind, wie die Formen. Habt ihr die Wirkungen der Darlegung (oder die Beweiskraft der Auseinandersetzung), wir haben die Darlegung der Wirklichkeit selbst. Man wähle einen Dichter, dass er eines Weibes Reize deren Liebhaber beschreibe, und dann nehme man einen Maler, dass er es darstelle, man wird gewahr werden, wohin Natur den liebenden Richter mehr hinzieht.

Sicherlich sollte eigene Erprobung der Dinge die Erfahrung das Urtheil fällen lassen. Ihr aber habt die Malerei unter die Handwerke gestellt. Gewiss, wären die Maler so flink, wie ihr es seid, ihre Werke durch Geschriebenes zu loben, ich glaube, sie unterläge nicht so herabwürdigender Bezeichnung. Nennt ihr sie Handwerk, weil sie zuvor Handverrichtung ist, da die Hände das gestalten, was sie in der Phantasie vorfinden, so zeichnet ja auch ihr Schreiber durch Handverrichtung mit der Feder das auf, was sich in eurem Geist, befindet. Und möchtet ihr sagen, sie sei handwerksmässig, weil sie um Lohn betrieben wird, wer fällt mehr in diesen Fehler, wenn man es einen Fehler nennen kann, als ihr? Wenn ihr zum Unterricht lest, geht ihr da nicht zu dem, der euch am besten lohnt? Macht ihr irgend ein Werk ohne eine Bezahlung? Obwohl, ich sage dies nicht, um eine solche Ansicht (*m. 3:* Handlungsweise) zu schmähen, denn eine jede Bemühung erwartet Lohn. — Ein Dichter kann sagen: ich werde etwas erdichten, das grosse Dinge bedeuten soll; das Gleiche wird der Maler auch thun, wie denn Apelles mit der „Verleumdung" es that.

Sagtet ihr, Poesie sei von grösserer Dauer, so werde ich erwiedern: was das anlangt, so sind die Werke eines Kesselschmiedes noch weit dauerhafter, und die Zeit erhält sie länger als die eurigen und unseren, und nichtsdestoweniger sind sie von geringer Phantasiekraft, auch kann man eine Malerei,

fantasia; e la pittura si può, depingendo sopra rame con colori di vetro, farla molto più eterna.

noi per arte possiamo esser detti nipoti à Dio. se la poesia s'estende in filosofia morale, e questa in filosofia naturale; se quella descrive le operationi della mente, che considera quella, se la mente opera nei movimenti. se quella spaventa i popoli colle infernali finzioni, questa con le medesime cose in atto fa il simile. pongasi il poeta a figurare una bellezza, una fierezza, una cosa nefanda e brutta, una mostruosa col pittore, faccia a suo modo, come vole, trasmutatione di forme, che il pittore non sattisfaccia più. non s'è egli visto pitture avere avuto tanta conformità con la cosa imutata, che hanno ingannato uomini et animali?

9 r. **20.** Differentia, che ha la pittura con la poesia. ‖

La pittura è una poesia, che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura, che si sente e non si vede. adunque queste due poesie, o vuoi dire, due pitture hanno scambiati li sensi, per li quali esse dovrebbono penetrare all' intelletto. perchè se l'una e l'altra*) de' passare al senso comune per il senso più nobile, cioè l'occhio, e se l'una e l'altra è poesia, esse hanno a passare per il senso meno nobile, cioè l'audito.

adunque daremo la pittura al giuditio del sordo nato, e la poesia sarà giudicata dal cieco nato; e se la pittura sarà figurata con li movimenti appropriati alli accidenti mentali delle figure, che operano in qualunque caso, sanza dubbio il sordo nato intendera le operazioni et intentioni degli operatori, ma il cieco nato non intenderà mai cosa che dimostri il poeta, la qual faccia onore a essa poesia, conciosiachè delle nobili sue parti e il figurare li gesti e li componimenti delle istorie e li

*) *è pittura.*

wenn man mit Glasfarben auf Kupfer malt, weit dauerhafter machen.

Wir können wegen der Kunst Enkel Gottes genannt werden. Erstreckt sich die Poesie in's Gebiet der Moralphilosophie, so erstreckt sich die Malerei in das der Naturphilosophie (oder -Wissenschaft). Beschreibt jene die Thätigkeiten des Geistes, so zieht diese in Betracht, ob der Geist in den Bewegungen wirkt. Erschreckt jene die Völker mit höllischen Fictionen, diese thut das Gleiche mittelst derselben Dinge in Wirklichkeit. Es stelle sich ein Dichter mit einem Maler in Rang zur Darstellung irgend einer Schönheit, einer Kühnheit, oder einer nichtswürdigen und hässlichen, ungeheuerlichen Sache, er verwandle auf seine Art und Weise Formen, wie er nur will, ob der Maler nicht mehr Genüge leistet. Sah man nicht, wie Bilder so viel Uebereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstand hatten, dass sie Menschen und Thiere betrogen?

20. Unterschied von der Poesie, welcher der Malerei eigen ist.

Die Malerei ist eine Poesie, die man sieht und nicht hört, und die Poesie ist eine Malerei, die man hört und nicht sieht. So haben also diese beiden „Poesien", oder wenn du willst, beiden „Malereien" die Sinne ausgetauscht, durch die sie eigentlich zum geistigen Verständniss eingehen müssten. Denn sind sie beide Malerei, so muss die eine wie die andere von ihnen durch den vornehmeren Sinn, das Auge, zum Gesammtsinn eingehen, und ist die eine wie die andere Poesie, so haben sie den weniger vornehmen Sinn zu passiren, das Gehör nämlich.

Wir werden also die Malerei dem Urtheil des Taubgeborenen unterbreiten, und das Gedicht soll vom Blindgeborenen beurtheilt werden. Und wird das Bild so dargestellt sein, dass die Bewegungen für den Ausdruck der Seelenzustände der, in jedem der (beiden) Fälle zur Handlung kommenden Figuren die geeigneten sind,[1]) so wird der Taubgeborene ohne Zweifel die Handlungen und Absichten der in Action Begriffenen verstehen. Hingegen wird der Blindgeborne gar nimmer etwas von dem verstehen, was der Poet von Dingen zeigt, die selbigem Gedicht Ehre machen, indem sie zu seinen vornehmsten Theilen gehören,

siti ornati e dillettevoli con le trasparenti acque, per le quali si vede li verdeggianti fondi delli suoi corsi, scherzare le onde sopra prati e minute giarre coll' erbe, che con lor si mischiano insieme con li sguizzanti pesci, et simili discretioni, le quali si potrebbono cosi dire ad un sasso, come ad un cieco nato; perchè mai vide nessuna cosa, di che si compone la bellezza del mondo, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete, le quali son dieci ornamenti della natura.

10. ma il sordo, avendo perso il senso meno nobile, anchora || ch'egli habbia insieme persa la loquela, perchè mai udì parlare, mai potè imparare alchun linguaggio, ma questo intenderà bene ogni accidente, che si a nelli corpe humani, meglio che un, che parli e che abbia udito, e similmente conoscerà le opere de' pittori e quello, che in esse si rappresenti, et a che tali figure siano appropriate.

21. Che differentia è dalla pittura alla poesia.

La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l'una e l'altra va imitando la natura, quanto è possibile alle lor potentie, e per l'una e per l'altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Apelle co' la sua calunnia.

ma della pittura, perche serue al l'occhio, senso più nobile, ne risulta una proportione armonica, cioe, che siccome molte uarie uoci insieme aggionte ad un medesimo tempo, ne risulta una proportione armonica, la quale contenta tanto il senso dell'audito, che li auditori restano con stupente admiratione, quasi semiuiui. ma molto più farà le proportionali bellezze d'un'angelico uiso, posto in pittura, dalla quale proportionalita ne risulta un'armonico concento, il quale serue all'occhio in uno

wie Vorstellung des Geberdenausdruckes und der Gruppirung des Vorfalls, Schilderung der Oertlichkeit, geziert und reizvoll, mit durchsichtigen Gewässern, durch welche hin man den grünlichen Grund ihres Bettes erblickt, Wellen, die über Wiesen und kleinen Kies (hineilend) mit Grashalmen scherzen, die sich mit ihnen mischen, hin und wieder schnellenden Fischen gesellt, — und was dergleichen Feinheiten mehr sind, die man ebensogut einem Stein erzählen könnte als einem Blindgeborenen. Denn dieser sah ja niemals eines von den Dingen, aus denen sich die Schönheit der Welt zusammenfügt, nämlich Licht, Finsterniss, Farbe, Körper, Figur, Ort und Lage, Entfernung, Nähe, Bewegung und Ruhe, welche der Natur ein zehnfacher Schmuck sind.

Der Taube hingegen, da er des minder vornehmen Sinnes beraubt ist, — gesetzt auch, er entbehre zugleich der Sprache, denn da er nie reden hörte, so konnte er auch keine solche erlernen, — der wird sehr wohl jeden Gemüthszustand verstehen, der sich in menschlichen Körpern ausdrückt, ja, besser als Einer, der redet und hört, und ebenso wird er auch die Werke des Malers verstehen, und was in ihnen dargestellt ist, und für was diese Figuren der passende Ausdruck sind.

21. Welcher Unterschied von der Malerei zur Dichtkunst ist.

Eine Malerei ist ein stummes Gedicht, und ein Gedicht eine blinde Malerei, und die Eine, wie das Andere geht darauf aus, die Natur nachzuahmen, soweit es in ihren Kräften liegt, auch kann man durch die Eine, wie durch das Andere viele sittliche und gebräuchliche Dinge darstellen, wie denn Apelles in seiner „Verleumdung" that.

Aber aus der Malerei ergibt sich, da sie dem Auge, dem vornehmeren Sinne dient, ein harmonisches Verhältniss, gerade so, wie aus mehreren Stimmen, die in das nämliche Zeitmass zusammengefügt sind, ein harmonisches Verhältniss resultirt, das den Gehörsinn der Zuhörer so sehr befriedigt, dass sie in staunender Bewunderung, wie halb leblos, verharren; nur dass dies die in Wohlverhältniss geordneten Reize eines in das Bild versetzten Engelsantlitzes noch weit mehr leisten. Aus dieser

medesimo tempo, che si faccia dalla musica all' orecchio. e se tale armonia delle bellezze sarà mostrato all' amante di quella, di che tale bellezze sono imitate, sanza dubbio esso resterà con istupenda admiratione e gaudio incomparabile e superiore a tutti l' altri sensi.

Ma della poesia, la quale s' abbia à stendere alla figuratione
10,2. d' una perfetta bellezza co' la figuratione particulare di ciaschuna parte, della quale si compone in pittura ·la predetta armonia, non ne risulta altra gratia, che si facessi à far sentir nella musica ciaschuna uoce per se sola in uarj tempi, delle quali non si comporrebbe alchun concento, come se uolessimo mostrare un' uolto à parte a parte, sempre ricoprendo quelle, che prima si mostrarno, delle quali dimostrationi l' obliuione non lascia comporre alcuna proportionalita d' armonia, perchè l' occhio non le abbraccia co' la sua uirtu uissiua a' un' medesimo tempo.

il simile accade nelle bellezze di qualonque cosa finta dal poeta, le quali, per essere le sue parti dette separatamente in separati tempi, la memoria no' riceue alcuna armonia.

22. Differentia infra Poesie e Pittura.

La pittura immediate ti si rappresenta con quella dimostratione, per la quale il suo fattore l' a generata, e dà quel piacere al senso massimo, qual' dare possa alchuna cosa creata dalla natura. Et in questo caso il poeta, che manda le medesime cose al commun senso per la uia dell' udito, minor senso, no dà al l'occhio altro piacere, che se un' sentissi raccontar una cosa.

Or uedi, che differentia è dall' udir raccontare una cosa, che dà piacere all' occhio con lunghezza di tempo, o' uederla co' quella prestezza, che si uedono le cose naturali. et anchorche

Proportionalität ergibt sich ein harmonischer Zusammenklang, der dem Auge, in einen Zeitabschnitt vereinigt, dient, wie von der Musik dem Ohr gedient wird; und wird solche Harmonie der Reize dem Liebhaber derer gezeigt, der jene Reize nachgeahmt sind, so wird sich derselbe sicherlich in eine staunende Bewunderung gefesselt finden und in eine unvergleichliche Wonne, die der aller anderen Sinne überlegen ist.

Aus einem Gedicht aber, das sich auf die Darstellung einer vollkommenen Schönheit zu erstrecken hätte, mit besonderer Schilderung eines jeden einzelnen Theiles, aus denen sich im Bild die vorerwähnte Harmonie zusammenfügt, resultirt kein anderer Reiz, als der wäre, wenn man in der Musik eine jede Stimme für sich allein und in verschiedene Zeitabschnitte auseinandergetrennt hören liesse. Hieraus würde sich kein Einklang zusammenfügen, gerade so wenig, als wenn wir ein Antlitz Stück für Stück vorzeigen möchten, immer die vorher gezeigten Theile wieder zudeckend. Aus diesen vereinzelt vorgezeigten Stücken würde Vergesslichkeit keine zusammenklingende Proportionalität sich heranbilden lassen, denn das Auge würde sie mit seiner Sehkraft nicht gleichzeitig einschliessen.

Das Nämliche geschieht bei den Schönheiten einer jeden, vom Dichter vorgetäuschten Sache. Da hier die Theile getrennt und in getrennten Zeitabschnitten ausgesprochen werden, so empfängt das Gedächtniss keinerlei Zusammenklang.

22. Unterschied zwischen der Poesie und Malerei.

Eine Malerei stellt sich dir unmittelbar mit Vorzeigung alles dessen vor Augen, um dessen willen ihr Werkführer sie hervorgebracht hat, und beut dem höchsten Sinn ganz dasselbe Wohlgefallen, das ihm nur irgend ein von der Natur geschaffenes Ding zu geben vermag. Und der Dichter, der die nämlichen Dinge auf dem Wege des Gehörs zum Gesammtsinn sendet, bietet in diesem Fall[1] dem Auge kein anderes Vergnügen, als wenn Einer etwas erzählen hörte.

Nun siehst du wohl, welcher Unterschied es ist, ob man etwas, das dem Auge Vergnügen schafft, unter langer Zeitdauer erzählen hört, oder ob man es mit derselben Raschheit sieht,

le cose de' poeti sieno con lungo interuallo di tempo lette, spesse sono le uolte, chelle non sono intese e bisogna farli sopra
11. diuersi comenti, de' quali rarissime uolte tali comentatori intendono, qual' fusse la mente del poeta; e molte uolte i lettori non leggono, se non piccola parte delle loro opere per disaggio di tempo. Ma l'opera del pittore immediate è compresa dalli suoi riguardatori.

23. Della differentia et anchora similitudine, ch'a la pittura co'la poesia.

La pittura ti rappresenta in un' subito la sua essentia nella uirtu uisiua e per il proprio mezzo, d'onde la impressiua riceue li obietti naturali, et anchora nel medesimo tempo, nel quale si compone l'armonica proportionalita delle parti, che compongono il tutto, che contenta il senso; e la poesia riferiscie il medesimo, ma con mezzo meno degno del l'occhio, il quale porta nell' impressiua più confusamente e con più tardità le figurationi delle cose nominate, che non fa l'occhio, uero mezzo infra l'obbietto e l'impressiua, il quale immediate conferisce con somma verità le vere superfitie et figure di quel, che dinnanzi se gli appresenta, delle quali ne nasce la proportionalita detta armonia, che con dolce concento contenta il senso, non altrimente, che si facciano le proporzionalità di diverse voci al senso dello udito, il quale anchora e men degno, che quella dell' occhio, perche tanto, quanto ne nasce, tanto ne more, et è si veloce nel morire, come nel nascere. il che intervenire non può nel senso del vedere; perchè, se tu rappresen-
11,2. terai all'occhio una bellezza humana composta di proporzionalità di belle membra, esse bellezze non sono si mortali nè si presto si struggono, come fa la musica, anzi, ha lunga permanenza e ti si lascia vedere e considerare, e non rinasce, come fa la musica nel molto sonare, nè t' induce fastidio, anzi, t' innamora et è causa, che tutti li sensi insieme con l' occhio la vorrebbono possedere, e pare, che a gara voglian combatter con l' occhio. pare, che la bocca se la vorrebbe per se in corpo;

in der die wirklichen Dinge gesehen werden. Ausser dem aber, dass die Dinge der Dichter mit Unterbrechung langer Zeitzwischenräume gelesen werden, kommt auch noch häufig der Fall vor, dass sie nicht verstanden werden, und dass man verschiedene Erklärungen und Auslegungen darüber anstellen muss, bei denen die Ausleger sehr selten die wahre Absicht des Dichters erkennen, und oft lesen die Leser, aus Mangel an Musse nur einen kleinen Theil ihrer Werke. Das Werk des Malers aber wird von seinen Beschauern unmittelbar (und in Eins) verstanden.

23. Vom Unterschied und auch von der Aehnlichkeit, die Malerei und Poesie haben.

Eine Malerei stellt dir in einem Nu ihren Inhalt in die Sehkraft hinein, und zwar durch das gleiche Mittel, durch welches das Eindrucksvermögen auch die wirklichen Dinge empfängt; sie thut dies ausserdem im nämlichen Zeitabschnitt, in welchem sich auch die harmonisch klingende, den Sinn befriedigende, Gesammt-Verhältnissmässigkeit der, das Ganze zusammensetzenden, Theile ineinanderfügt. Und ein Gedicht trägt dieselbe Sache vor, aber mit Hilfe eines Mittels, das geringer von Rang ist, als das Auge, und das die Gestaltung der namhaft gemachten Dinge verworrener und mit mehr Langsamkeit in's Eindrucksvermögen einführt, als das Auge, der wahre Vermittler zwischen Gegenstand und Eindrucksvermögen, der unmittelbar, mit höchster Wahrheit, die wahrhaftigen Flächen und Figuren des sich vor ihm Darstellenden abliefert; und aus diesen (Flächen und Figuren) entsteht (dann zugleich) jene, Harmonie benannte, Verhältnissmässigkeit, die mit süssem Zusammenklang den Sinn zufriedenstellt, nicht anders, als das Gesammtverhältniss verschiedener Stimmen dem Sinne des Gehörs thut, nur dass dieser Sinn weniger vornehm ist, als das Auge, weil (ihm) ebenso viel hinstirbt, als geboren wird, und zwar ebenso bald stirbt, als es geboren wird, und dies kann beim Gesichtssinn nicht eintreten. Denn, wenn du dem Auge eine menschliche Schönheit darstellst, die sich aus dem Wohlverhältniss schöner Gliedmaassen zusammenfügt, so sind diese Reize nicht so vergänglich, noch werden sie so rasch

l'orecchio piglia piacere d'udire le sue bellezze; il senso del tatto la vorrebbe penetrare per tutti gli suoi meati; il naso anchora vorrebbe ricevere l'aria, ch'al continuo di lei spira.

ma la bellezza di tale armonia il tempo in pochi anni la distrugge, il che non accade in tal bellezza imitata dal pittore, perche il tempo lungamente la conserva; e l'occhio, inquanto al suo uffitio, piglia il vero piacere di tal bellezza dipinta, qual si facessi nella bellezza viva; mancagli il tatto, il quale si fa maggior fratello nel medesimo tempo, il quale, poichè avrà avuto il suo intento, non impedisce la ragione del considerare la divina bellezza. et in questo caso la pittura imitata da quella in gran parte supplisce, il che supplire non potrà la descritione*) del poeta, il quale in questo caso si vole equiparare al pittore, ma non s'avvede, che le sue parole, nel far mentione delle membra di tal bellezza, il tempo le divide l'una dall'altra, u'inframette l'obliuione e diuide le proportioni, le quali lui senza gran prolissità non può nominare; e non potendole nominare, esso non può comporne l'armonica
12. proportionalita, | la quale è composta di diuine proportioni.
e per questo un medesimo tempo, nel quale s'inchiude la speculatione d'una bellezza dipinta, non può dare una bellezza descritta, e fa peccato contro natura quel, che si de' mettere per l'occhio, à uolerlo mettere per l'orecchio. lasciaui entrare

*) *Cod.: discretione.*

zerstört, wie die Musik, im Gegentheil, die Schönheit hat lange Dauer und vergönnt dir, sie zu schauen und genau in Betracht zu ziehen. Sie muss nicht immer auf's Neue wiedererstehen, wie die Musik beim öfters spielen, und erregt dir (durch solches) nicht Ueberdruss; im Gegentheil, sie macht dich verliebt und ist die Ursache, dass sämmtliche Sinne sie mit dem Auge zugleich besitzen möchten, so dass es den Anschein hat, als wollten sie mit diesem um den Vorrang streiten. Es sieht aus, als wollte sie der Mund für sich leibhaftig hineinschlingen. Das Ohr hört mit wachsendem Wohlgefallen von ihren Reizen. Der Tastsinn möchte sie bei allen ihren Poren durchdringen, und auch die Nase möchte den Lufthauch einsaugen, der unausgesetzt vor ihr herweht.

Allein die Schönheit solcher Harmonie? — die Zeit zerstört sie in wenig Jahren, was bei der Nachahmung der Schönheit durch den Maler nicht der Fall ist, denn die erhält die Zeit auf lange hin; und das Auge, was sein (specielles) Amt anlangt, fasst von einem wahren Wohlgefallen an solcher gemalten Schönheit eben solchen Besitz, als wenn die Schönheit lebendig wäre. Beseitigt ist nun der Tastsinn, der sich vorher gleichzeitig, und zwar als erstgeborener Bruder geltend machte; er stellt sich, da er seine Absicht vielleicht erreicht hat, der (wahren) Vernunft [1]) der Schau göttlicher Schönheit nicht mehr in den Weg. Und in diesem Falle ersetzt ein nachahmendes Bild zum grossen Theil solches, wofür des Dichters Beschreibung [2]) keinen Ersatz zu bieten vermag. Der will sich in solchem Fall dem Maler gleichstellen, wird aber nicht gewahr, dass seine Worte, indem sie der Gliedtheile solcher Schönheit Erwähnung thun, von der Zeit eins vom anderen geschieden werden, dass eben diese Zeit Vergessen zwischen sie einschiebt und die Verhältnisstheile trennt, die er ohne grosse Zeitdehnung und -Verschwendung nicht hernennen und benamen kann, und aus denen er, da er sie nicht namhaft machen kann, auch nicht jenes harmonische Gesammtverhältniss zusammenzufügen vermag, dass sich aus göttlichen Verhältnisstheilen (durch deren Zugleichvorhandensein) bildet; und darum kann beschriebene Schönheit nicht die Gleichzeitigkeit bewirken, in die sich die Schau einer gemalten Schönheit zusammenschliesst, und es sündigt gegen die Natur, wer

l' uffitio della musica, e non ui mettere la scientia della pittura, uera imitatrice delle naturali figure di tutte le cose.

Che ti moue, o homo, ad abbandonare le proprie tue abitationi della città e lasciare li parenti et amici, et andare in lochi campestri per monti e ualli, se non la naturale bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, sol col senso del uedere fruisci? e se il poeta uole in tal caso chiamarsi anco lui pittore, perchè non pigliaui tali siti descritti dal poeta e startene in casa senza sentire il superchio callore del sole? o non t' era questo più utile e men fatica, perchè si fa al fresco e senza moto e pericolo di malattia? ma l' anima non potea fruire il benefitio de li occhj, finestre delle sue abitazioni, e non potea ricevere le spetie de li allegri siti, non potea vedere l'ombrose valli rigate dallo scherzare delli serpeggianti fiumi, non potea vedere li varj fiori, che con loro colori fanno armonia all' occhio, e cosi tutte le altre cose, che ad esso occhio rappresentare si possono. ma se il pittore nelli freddi e rigidi tempi dell' inverno ti pone innanti li medesimi paesi dipinti ed altri, ne' quali tu abbi ricevuto li tuoi piaceri appresso a qualche fonte, tu possi rivedere te*), amante, con la tua amata nelli fioriti prati, sotto le dolci
12v. ombre delle verdeggianti | piante, non riceverai tu altro piacere, che à udire tale effetto descritto dal poeta?

qui risponde il poeta e cede alle sopradette ragioni, ma dice, che supera il pittore, perche lui fa parlare e ragionare li homini con diverse fintioni, nelle quali ei finge cose, che non sono; e che commouerà li homini a pigliare le armi; e che descriverà il cielo, le stelle e la natura e le arti et ogni cosa. al quale si risponde, che nessuna di queste cose, di che egli parla, è sua professione propria, ma che, s'ei uol' parlare et orare, è da

*) *Cod.: tu.*

vor das Ohr bringen will, was vor das Auge hin gehört. Dort lass' die Musik mit ihrem Amt eintreten und wolle nicht Wissenschaft der Malerei, die rechte Nachahmerin der natürlichen Figuren aller Dinge, an den Platz stellen.

Was bewegt dich, o Mensch, deine eigene Stadtwohnung zu meiden, Verwandte und Freunde dahinten zu lassen und durch Berg und Thal ländlichen Oertern zuzuwandern, wenn es nicht die Naturschönheit der Welt ist, die du, überlegst du's recht, nur mit dem Gesichtssinn geniessest? Und will sich der Dichter im gleichen Fall auch Maler nennen, warum nahmst du nie des Dichters Beschreibung solcher Oerter zur Hand und bliebst zu Hause, ohne die übermässige Sonnenhitze zu fühlen? Oder war dir dies nicht dienlicher und geringere Müh', denn es liess sich ja im Kühlen und ohne, dass du dich zu bewegen brauchtest und Krankheitsgefahr liefest, ausführen. Allein die Seele konnte der Wohlthat der Augen nicht geniessen, welche die Fenster ihrer Wohnung sind, sie konnte die Scheinbilder der heiteren Gegend nicht bekommen, die schattigen Thalgründe nicht sehen, die vom spielenden Schlängellauf der Bäche durchfurcht sind. Sie konnte der mancherlei Blumen nicht ansichtig werden, die dem Auge mit ihren Farben Harmonie verursachen, und so all' der Dinge nicht, die sich sonst noch dem Auge darstellen können. Wenn aber der Maler zu kalter und rauher Winterzeit die nämlichen Landschaften gemalt vor dich hinstellt, und noch andere, wo dir deine Freuden zu Theil wurden, etwa bei einem Quell, und du kannst dich selbst da erblicken, Liebender, sammt deiner Geliebten, in blumigen Wiesen, unterm sanften Schatten grünender Bäume, wirst du da nicht ganz anderes Wohlgefallen empfangen, als wenn du diese Wirklichkeit vom Dichter beschrieben hörtest?

Hier antwortet der Dichter — und er weicht den eben geltend gemachten Gründen — sagt aber, er übertreffe den Maler, weil er Menschen sprechen und sich untereinander bereden lasse, mit verschiedenerlei Erdichtungen, in denen er sogar Dinge, die nicht existiren, vortäuscht; dass er ferner Männer dazu bringen wird, die Waffen zu ergreifen, dass er sich anheischig macht, Himmel, Gestirne und die ganze Natur zu beschreiben, sammt den Künsten und jeglichem Ding. —

persuadere, che in questo egli è vinto dall'oratore; e se parla di Astrologia, che lo ha rubato all'astrologo, e di filosofia, al filosofo, e che in effetto la poesia non ha propria sedia, nè la merita altramente, che di un merciajo ragunatore di mercanzie fatte da diversi artigiani.

ma la Deità della scientia della pittura considera le opere, cosi umane, come divine, le quali sono terminate dalle loro superfitie, cioè linee de' termini de' corpi, con le quali ella comanda allo scultore la perfettione delle sue statue. questa col suo principio, cioè il disegno, insegna all'architettore a fare, che il suo edifitio si renda grato all'occhio, questa alli componitori di diversi vasi, questa alli orefici, tessitori, recamatori; questa ha trovato li carratteri, con li quali si esprimeno li diversi linguaggi, questa ha dato le caratte alli aritmetici, questa ha insegnata la figuratione alla geometria, questa insegna alli prospettivi et astrolaghi et alli machinatori et ingegneri.

13. **24.** Dell' occhio. ‖

L'occhio, dal quale la bellezza dell'universo è specchiata dalli contemplanti, è di tanta eccellentia, che chi consente alla sua perdita, si priua della rappresentatione di tutte l'opere della natura, per la veduta delle quali l'anima sta contenta nelle humane carceri mediante gli occhj, per li quali essa anima si rappresenta tutte le uarie cose di natura; ma chi li perde, lascia essa anima in una oscura prigione, doue si perde ogni speranza di rivider il sole, luce di tutt'il mondo. e quanti son quelli, a chi le tenebre notturne sono in somm'odio, ma anchora ch'elle sieno di breve uita! o, che farebbono questi, quando tali tenebre fussino compagne della vita loro?

Darauf zur Antwort: Keines von allen diesen Dingen, von denen er redet, gehört seiner eigenen Profession, sondern, will er sprechen und Reden halten, so mag er sich überzeugen, er wird hierin vom Redner besiegt; spricht er von Astrologie, er hat sie dem Astrologen gestohlen, von Philosophie? — dem Philosophen, und dass in Wahrheit die Dichtkunst keine ihr eigene Lehrkanzel hat, auch nicht in anderer Weise eine solche verdient, als etwa die eines Stückwaarenhändlers, der von verschiedenerlei Handwerksleuten gemachte Waaren zusammenrafft.

Die Gottheit der Wissenschaft der Malerei hingegen zieht sowohl die menschlichen als göttlichen Werke in Betracht, alle, die in eigene Oberflächen, d. h. Körperumrisslinien eingegrenzt sind. Mit diesen Linien commandirt sie den Bildhauer bei Vollendung seiner Statuen. Mit ihrem Anfangsgrund, dem Zeichnen nämlich, lehrt sie den Architekten, zu bewirken, dass sein Gebäude dem Auge wohlgefällig wird, (dessgleichen schult) sie verschiedenerlei Vasenbildner, Goldarbeiter, Weber, Sticker. Sie hat die Schriftzeichen erfunden, mittelst deren man sich in verschiedenen Sprachen ausdrückt, sie gab den Arithmetikern die Karate, lehrte der Geometrie das Figurenbilden, unterweist die Perspectiviker[3] und Astrologen, sowie auch die Maschinenbauer und Ingenieure.

24. Vom Auge.

Das Auge, mittelst dessen von den Betrachtern die Schönheit der Welt widergespiegelt wird, ist von solch' hoher Auszeichnung, dass, wer in seinen Verlust einwilligt, sich der Vorstellung aller Werke der Natur beraubt, um deren Schau willen die Seele zufrieden in ihrem Menschenkerker ausharrt, Dank den Augen, durch die sie sich alle die verschiedenen Dinge der Natur vergegenwärtigt und ansichtig macht. Wer aber die Augen verliert, der lässt seine Seele in einem dunklen Gefängniss, wo jede Hoffnung dahin ist, die Sonne, das Licht der ganzen Welt, je wieder zu schauen. Wie viele gibt es, denen die Dunkelheit der Nacht im höchsten Grade verhasst ist, und die ist doch noch von kurzer Dauer; o, was würden diese anfangen, wenn solche Dunkelheit die Begleiterin ihres Lebens würde?

Certo, non è nissuno, che non volesse più tosto perdere l'udito e l'odorato, che l'occhio, la perdita del quale udire consente la perdita di tutte le scientie c'hanno termine nelle parole, e sol fa questo per non perdere la bellezza del mondo, la quale consiste nella superfitie de' corpi, si accidentali, come naturali, li quali si riflettono nell'occhio humano.

25. Disputa del poeta e pittore, e che differentia è da poesia à pittura.

Dice il poeta, che la sua scientia è inventione e misura; e questo è il semplice corpo di poesia, inventione di materia e misura nei versi; e che ei (*m. 3:* lei) si veste poi di tutte le scientie. al quale risponde il pittore, l'avere li medesimi obblighi nella scientia della pittura, cioè inventione e misura; inventione nella materia, che lui debbe fingere, e misura nelle
13 v. cose dipinte, acciochè non sieno sproportionate; ma che ‖ ei non si ueste*) tali tre scientie, anzi, che l'altre in gran parte si uestono della pittura, come l'astrologia, che nulla fa senza la prospettiua, la quale è principal membro d'essa pittura, — cioè l'astrologia mattematica, non dico della fallace giudiciale, perdonemi, chi per mezzo delli sciocchi ne uiue. Dice il poeta, che**) descriue una cosa, che ne rappresenta un' altra piena di belle sentenze. il pittore dice aver in arbitrio di far il medesimo, e in questa parte anco egli è poeta. e se'l poeta dice di far accendere li homini ad amare, ch'è***) cosa principale della spetie di tutti l'animali, il pittore ha potentia di fare il medesimo, tanto più, che lui mette innanti all'amante la propria effigie della cosa amata, il quale spesso fa con quella bacciandola e parlandole, quello, che non farebbe colle medesime bellezze, posteli innanti dallo scrittore; e tanto più supera gl'ingegni de li homini, che l'induce ad amare et innamorarsi di pittura, che non rappresenta alcuna donna uiua. e già interuenne à me fare una pittura, che rappresentaua una cosa diuina, la quale comperata dall'amante di quella, uolle leuarne

*) *di.* — **) *Cod.: de.* — ***) *Cod.: è.*

Sicher, es gibt Niemanden, der nicht lieber Gehör und Geruch verlieren möchte, als das Auge, obwohl des Gehörs Einbusse auch die Einwilligung zum Verlust aller in Reden ausgehenden Wissenschaften in sich schliesst. Und er thut dies nur, um nicht der Schönheit der Welt verlustig zu gehen, die in den Flächen der Körper ihren Sitz hat, sowohl der zufälligen als von Natur geschaffenen, [1] die in's menschliche Auge reflectirt werden.

25. Redestreit des Dichters und Malers, und welcher Unterschied von der Poesie zur Malerei ist.

Es sagt der Dichter, seine Wissenschaft sei Erfindung und Maass, und dies ist der blosse Körper der Dichtung, Erfindung des Stoffes, und Maass in den Versen, — und dass er (*m. 3:* sie) sich nachher mit allen Wissenschaften bekleidet. Hierauf antwortet der Maler, ihm liege dasselbe ob in der Wissenschaft der Malerei, Erfindung und Maass, Erfindung im Stoff, den er vortäuschen soll, und Maass in den gemalten Dingen, auf dass sie nicht unproportionirt seien. Er kleide sich aber nicht in jene drei Wissenschaften, [1] im Gegentheil, die übrigen bekleideten sich grossentheils mit der Malerei, wie z. B. die Astrologie, die nichts thut ohne Perspective, die ein Hauptglied der Malerei ist, d. h. nämlich die mathematische Astrologie, ich rede nicht von der trügerischen Verstandeswissenschaft, [2]) verzeihe mir, wer vermittelst der Dummköpfe davon lebt. — Es sagt der Poet, dass er eine Sache beschreibt, die etwas anderes voll schöner Sentenzen vorstellt. Der Maler spricht, es stehe ihm frei, das Gleiche zu thun, und in diesem Punkt ist auch er Dichter. Und wenn der Dichter anführt, er entzünde die Menschen zur Liebe, die ein Hauptgegenstand für alle Gattungen lebender Wesen sei, so hat der Maler Macht, dasselbe zu vollbringen, und in um so höherem Grade, als er vor den Liebenden das eigene Abbild des geliebten Gegenstandes hinstellt, so dass jener oft anfängt, es zu küssen und es anzureden, was er nicht thun würde, wenn der Poet die nämlichen Reize vor ihn hinstellte. Und der Maler überwältigt die Geister der Menschen in dem Grade mehr, dass er sie dazu verleitet ein Bild zu lieben und sich in dasselbe zu verlieben, das gar kein lebendiges

la rappresentatione di tal Deita, per poterla baciare senza sospetto. ma infine la coscientia uinse li sospiri e la libidine, e fu forza, ch'ei se la leuasse di casa. Hor ua tu, poeta, descriui una bellezza senza rappresentatione di cosa uiua e desta li homini co'quella a tali desiderii. Se tu dirai: io ti descriuero l'inferno, o'l paradiso et altre delizie, o'spauenti, il pittore ti supera, perchè ti mettera innanti cose, che tacendo diranno
14. tali delitie, o'ti spauenteranno e ti mouono l'animo à fuggire, moue più presto li sensi la pittura, che la poesia. e se tu dirai; che co'le parolle tu leuerai un popolo in pianto, o'in riso, io ti dirò, che non sei tu, che muoue, egli è l'oratore, et è una scientia, che non è poesia. ma il pittore mouerà à riso, ma non à pianto, perchè il pianto è maggior accidente, che è 'l riso. uno pittore fece una pittura, che, chi la uedea subito sbadigliaua, e tanto replicaua tale accidente, quanto si teneua l'occhi alla pittura, la quale anchora lei era tinta a sbadigliare. Altri hanno dipinto atti libidinosi e tanto lussuriosi, c'hanno incitati li risguardatori di quella alla medesima festa, il che non farà la poesia. e se tu scriuerai la figura d'alcuni dei, non sarà tale scrittura nella medesima ueneratione, chella iddea dipinta, perchè à tale pittura sarà fatto di continuo uoti e diuerse orationi, et à quella concorrerano uarie generationi di diuerse prouincie e per li mari orientali, e da tali si dimandera soccorso à tal pittura, e non alla scrittura.

26. Arguitione del poeta contro 'l pittore.

Tu dici, o pittore, che la tua arte è adorata, ma non imputare a te tal uirtù, ma alla cosa, di che tal pittura è rap-

Weib vorstellt. Es kam mir selbst schon vor, dass ich ein Bild machte, das etwas Heiliges vorstellte, und dass ein darein Verliebter, der es gekauft hatte, die Vorstellung der Göttlichkeit beseitigen und herunternehmen lassen wollte, um es ohne Scheu küssen zu können. Endlich aber überwand das Gewissen das Seufzen und die Begierde, und es that noth, dass er das Bild aus dem Hause that. Nun gehe du hin, Poet, beschreibe eine Schönheit, ohne dass es etwas Lebendiges vorstellt, und errege damit die Menschen zu solchem Verlangen. — Wirst du sagen, ich will dir die Hölle beschreiben, oder das Paradies und sonstige Wonnen, oder Schrecken, der Maler übertrifft dich, denn er wird Dinge vor dich hinstellen, die schweigend eben solche Wonnen aussprechen, oder dich erschrecken und den Muth zum Fliehen wenden werden. Die Malerei erregt die Sinne leichter als die Poesie; und wirst du sagen, du wollest mit Worten eine Volksmenge zum Weinen oder zum Lachen bringen, so werde ich dir erwiedern: das bist nicht du, der erregt, es ist der Redner, und das ist eine Wissenschaft, die nicht Poesie ist. Der Maler hingegen wird zum Lachen bringen, zum Weinen aber nicht, denn dies ist ein heftigerer Gemüthszustand als das Lachen. Ein Maler machte ein Bild, dass, wer es sah, gähnen musste, und dies so lange wiederholte, als er die Augen auf's Bild gerichtet hielt, das gleichfalls im Gähnen dargestellt war. Andere wieder malten brünstige Stellungen und Vorgänge, und zwar so üppig, dass sie damit die Beschauer der Bilder zur gleichen Lustbarkeit aufreizten, was die Poesie nicht bewirken wird. Und wirst du die Gestalt von irgend welchen Göttern beschreiben, so wird diese Schrift nicht in der nämlichen Verehrung stehen, als wie die gemalte Gottesidee, denn einer solchen Malerei wird man fortwährend Gelübde thun und Gebete an sie richten, und es werden gar manche Geschlechter verschiedener Landstriche und über die Meere des Ostens her zu ihr zusammenströmen, und dieselben werden das Bild um Beistand anflehen, nicht aber die Schreiberei.

26. Einwand des Dichters gegen den Maler.

Du sagst, o Maler, deine Kunst werde angebetet, aber, schreibe nicht dir diese Kraft zu, sondern der Sache, die be-

presentatrice. qui il pittore risponde: o tu, poeta, che ti fai anchora tu imitatore, perchè non rappresenti co'le tue parole cose, che le lettere tue, contenitrici d'esse parolle, anchora loro sieno adorate?

ma la natura ha più fauorito il pittore che 'l poeta, e meritamente l'opere del fauorito debbono essere più onorate, che di quello, che non è in fauore.

Adonque laudiamo quello, che co'le parolle satisfa all'audito, e quel, che co' la pittura satisfa al contento del uedere, ma tanto meno quel delle parole, quanto elle sono accidentali e create da minor autore, che l'opere di natura, di che 'l pittore è imitatore, la qual natura è terminante dentro alle figure delle lor superfitie.

27. Risposta del Re Mattia ad un poeta, che gareggiaua con un pittore.

Portando il di del nattale del Re Mattia un poeta un' opera fattagli in laude del giorno, ch' esso Re era*) a benficio del mondo, et un pittore gli presentò un ritratto della sua innamorata, subito il Re rinchiuse il libro del poeta, e uoltossi alla pittura, et a quella fermò la uista con grande ammiratione.

allora il poeta forte isdegnato disse: O Re, leggi, leggi, e sentirai cosa di maggior sostantia, ch'è una muta pittura.

Allora il Re, sentendosi riprendere del risguardar cose mutte, disse: o poeta, taci, che non sai ciò, che ti dica; questa pittura serue a miglior senso, che la tua, la qual'è da orbi. dammi cosa, che io la possa uedere e toccare, e non che solamente la possa udire, e non biasimar la mia elettione dell'hauermi io messo la tua opera sotto il gomito e questa del pittore tengo con due le mani, dandola alli miei occhi; perche le mani da lor medesime hanno tolte a seruire a più degno senso, che non è l'udire.

*) *nato.*

sagtes Bild vorstellt. Hierauf antwortet der Maler: O du Poet, der du dich ja gleichfalls zum Nachahmer machst, warum stellst du denn mit deinen Worten nicht Dinge vor, dass deine Buchstaben, die diese Worte enthalten, gleichfalls angebetet werden?

Aber es hat Natur den Maler mehr begünstigt, als den Dichter, und verdientermassen müssen die Werke des Günstlings mehr zu Ehren kommen, als die des nicht in Gunst Stehenden.

Loben wir also den, der mit Worten dem Gehör genug thut, und den, der mit Malerei dem Wohlgefallen des Auges gerecht wird, den von Worten aber um so viel weniger, als selbige Worte Zufälliges sind und von geringerem Urheber geschaffen, als die Werke der Natur, deren Nachahmer der Maler ist. Diese Natur schliesst sich nämlich ein in die Figuren ihrer (d. h. der Werke) Oberflächen. [1])

27. Antwort des Königs Mathias an einen Dichter, der mit einem Maler um den Vorrang stritt.

Als dem König Mathias an seinem Geburtstag ein Dichter ein Werk überbrachte, das er für ihn zum Lob des Tages, da der König der Welt zur Wohlthat geboren, angefertigt, und ein Maler zugleich ein Bildniss von der Geliebten des Königs überreichte, machte dieser sofort des Dichters Buch zu, wandte sich zum Bild hin und liess sein Angesicht mit Bewunderung auf demselben verweilen.

Da sprach der Dichter sehr entrüstet: O König, lies, lies, und du wirst etwas Gehaltvolleres verspüren, als eine stumme Malerei ist.

Als der König sich darum tadeln hörte, dass er stumme Dinge anschaue, sagte er: O schweige, Dichter, du weisst nicht, was du da sagst. Diese Schilderung dient einem besseren Sinn, als die deinige, die sich für Blinde eignet. Gib mir etwas, das ich sehen und berühren kann und nicht blos hören, und tadle nicht meine Wahl, dass ich dein Werk unter den Ellenbogen schob und das des Malers mit beiden Händen halte, indem ich es meinen Augen darreiche. Denn die Hände haben ganz von sich selbst bei dem Sinne Dienst genommen, der höher von Rang ist, als das Gehör. Und ich für mich bin der Ansicht, dass von der

et io per me giudico, che tale proportione sia della scientia del pittore à quella del poeta, qual'è dalli suoi sensi, de' quali questi si fanno obietti.

non sai tu, che la nostra anima è composta d' armonia,
15. et armonia non | s'ingenera, se non in istanti, nei quali le
proportionalità delli obietti si fan uedere, o' udire? Non uedi, che nella tua scientia non è proportionalità creata in istante, anzi, l'una parte nasce dall'altra successiuamente, e non nasce la succedente, se l'antecedente non muore? Per questo giudicò la tua inuentione esser assai inferiore à quella del pittore, solo perchè da quella non componesi proportionalità armonica. Essa non contenta la mente dell' auditore, o' ueditore, come fa la proportionalità delle bellissime membra, componitrici delle diuine bellezze di questo uiso, che m'è dinanzi, le quali, in un medesimo tempo tutte insieme gionte, mi danno tanto piacere co'la diuina loro proportione, che null'altra cosa giudico esser sopra la terra fatta dall' uomo, che dar lo possa maggiore.

non è si insensato giuditio, che, se gli è proposto, qual è più da eleggere, o'stare in perpetue tenebre, o'uoler perder l'udito, che subito non dica uoler più tosto perdere l'udito insieme co' l'odorato, prima che restar cieco. perchè, chi perde il uedere, perde la bellezza del mondo con tutte le forme delle cose create, et il sordo sol perde il suono fatto dal moto dell'aria percossa, ch' è minima cosa nel mondo. tu, che dici la scientia esser tanto più nobile, quant' essa s' estende in più degno subietto, e per questo più uale una falsa immaginatione dell'essentia d'Iddio, che una immaginatione d'una cosa men degna, e per questo diremo, la pittura, la quale solo s'estende nell'opere d'Iddio, essere più degna della poesia, che solo
15,2. s' estende in bugiadre fintioni de l' opere humane. ||

Wissenschaft des Malers zu der des Dichters dasselbe Gradverhältniss sei, wie zwischen den betreffenden Sinnen, deren Gegenstand sie werden.

Weisst du nicht, dass unsere Seele aus Harmonie zusammengefügt, und dass Harmonie nur Augenblicken eingeboren ist, innerhalb deren der Gegenstände Gesammtverhältnisse sich sehen oder hören lassen? Siehst du nicht, dass es in deiner Wissenschaft keine, im gleichen Augenblicke hervorgebrachte, Gesammt-Verhältnissmässigkeit gibt, dass vielmehr im Gegentheil ein Theil aus dem anderen nachfolgend hervorgeht, der Nachfolgende nicht ersteht, ohne dass der Vorgänger abstirbt? Deshalb erachte ich deine Erfindung für weit niedriger stehend, als die des Malers, einzig, weil sich aus ihr keine zusammenklingende Verhältnissmässigkeit bildet. Sie befriedigt den Geist des Hörers oder Beschauers nicht, wie die Proportionalität dieser so sehr schönen Gliedtheile, welche zusammen die göttlichen Reize des da vor mir stehenden Angesichtes bilden, die, alle in den gleichen Augenblick vereint, mir mit ihrem göttlichen Verhältnisse so grosses Wohlgefallen verursachen, dass ich meine, es könne nichts anderes auf Erden, das Menschenwerk ist, grösseres gewähren.

Es gibt kein so sinnbethörtes Urtheil, das, wenn ihm die Wahl vorgelegt würde, entweder in ewiger Finsterniss zu verharren, oder das Gehör zu verlieren, nicht augenblicks sagte, es wolle lieber das Gehör mitsammt dem Geruch verlieren, ehe es blind sein müsste. Denn wer das Gesicht verliert, verliert die Schönheit der Welt mitsammt allen Formen der geschaffenen Dinge, und der Taube geht blos des Tones verlustig, der durch die Bewegung der erschütterten Luft hervorgebracht wird, und das ist doch in der Welt etwas sehr Geringfügiges. Du, der du sagst, eine Wissenschaft sei in dem Grade vornehmer, in dem der Gegenstand würdiger sei, auf den sie sich erstreckt, und es habe deshalb eine falsche Einbildung vom Wesen Gottes mehr Werth, als die Vorstellung einer Sache von minderer Würdigkeit, dir werden wir darum sagen: die Malerei, die sich einzig auf die Werke Gottes erstreckt, ist würdiger als die Poesie, die sich nur auf lügenhafte Erdichtungen menschlicher Werke ausdehnt.

Con debita lamentatione si dole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali, conciosiachè essa sia uera figliuola della natura et operata da più degno senso. Ond'è attorto, o scrittori,*) l'hauete lasciata fuori del numero di dette arti liberali; conciosiachè questa, non chè alle opere di natura, ma ad infinite attende, che la natura mai le creò.

28. Conclusione infra 'l poeta et il pittore.

Poichè noi abbiamo concluso, la poesia esser in sommo grado di comprensione alli ciechi, e che la pittura fa il medesimo alli sordi, noi diremo: tanto più ualere la pittura, che la poesia, quanto la pittura serue a miglior senso e più nobile, che la poesia; la qual nobiltà è prouata esser tripla alla nobiltà di tre altri sensi, perchè è stato eletto di uolere piuttosto perdere l'udito et odorato e tatto, che 'l senso del uedere.

perchè, chi perde il uedere, perde la ueduta e bellezza dell'uniuerso e resta a similitudine di un, che sia chiuso in uita in una sepoltura, nella quale abbia moto e uita. or non uedi tu, che l'occhio abbraccia la bellezza di tutto il mondo? egli è capo dell'astrologia; egli fa la Cosmografia, esso tutte le humane arti consiglia e coreggie, moue l'homo a diuerse parti del mondo; questo è principe delle mattematiche, le sue scientie
16. sono certissime; questo ha misurato l'altezze e grandezze delle
stelle, questo ha trouato gli elementi e loro siti, questo ha fatto predire le cose future mediante il corso delle stelle, questo l'architettura, e prospettiva, questo la diuina pittura ha generata. O, eccellentissimo sopra tutte l'altre cose create da Dio! quali laudi fien quelle, ch'esprimere possino la tua nobiltà? quali popoli, quali lingue saranno quelle, che appieno possino descriuere la tua uera operatione?

Questo è finestra dell'humano corpo, per la quale l'anima**) specula e fruisce la bellezza del mondo, per questo

* *che.* — ** *Cod.: la sua uia.*

Mit gebührender Klage beschwert sich die Malerei, dass sie aus der Zahl der freien Künste ausgestossen sei, denn sie sei eine echte Tochter der Natur und werde vom vornehmsten Sinn betrieben. Daher habt ihr Schreiber sie mit Unrecht aus der Zahl besagter freien Künste fortgelassen, denn sie bestrebt sich nicht nur um die Werke der Natur, sondern noch um zahllose andere, welche die Natur nimmer schuf.

28. Abschluss zwischen Dichter und Maler.

Nachdem wir zu dem Schluss gekommen, die Dichtkunst eigne sich im höchsten Grade für das Verständniss der Blinden, und die Malerei ebenso für das der Tauben, werden wir sagen, die Malerei gelte um so viel mehr als die Poesie, als der Sinn, dem sie dient besser und vornehmer ist, als der, dem die Dichtkunst dient, welche Vornehmheit sich als die dreifache der übrigen Sinne erwies. Denn es ward vorgezogen, lieber Gehör, Geruch und Tastsinn, als den Sinn des Gesichtes einbüssen zu wollen.

Wer das Gesicht verliert, der verliert den Anblick und die Schönheit des Weltalls und ist gleich einem, der lebendig in ein Grab eingesperrt würde, worin er sich bewegen und leben könnte. Siehst du nicht, dass das Auge die Schönheit der ganzen Welt umfasst? Es ist das Oberhaupt der Astronomie, es bewerkstelligt die Kosmographie, es beräth und berichtigt alle menschlichen Künste. Es treibt den Menschen nach den verschiedenen Weltgegenden hin. Es ist der Fürst der mathematischen Fächer, seine Wissenschaften sind höchst sichere. Es hat Höhe und Grösse der Sterne gemessen, die Elemente und ihre Lage aufgefunden, und aus dem Lauf der Gestirne die zukünftigen Dinge voraussagen lassen; es hat die Architektur und die Perspective, und endlich die göttliche Malerei erzeugt. O du hochausgezeichnetes, über alle von Gott geschaffenen Dinge. Welche Lobeserhebungen vermöchten deinen Adel auszusprechen? Welche Völker, welche Zungen vermöchten deine Thätigkeit, wie sie ist, erschöpfend zu beschreiben?

Es ist das Fenster des menschlichen Leibes, durch welches [1]) hin die Seele nach der Schönheit der Welt ausschaut und sie geniesst, um seinetwillen lässt sie sich des Kerkers, des

l'anima si contenta della humana carcere, e sanza questo esso humano carcere è suo tormento. e per questo l'industria humana ha trouato il fuoco, mediante il quale l'occhio riacquista quello, che prima li tolsero le tenebre. Questo ha ornato la natura coll' agricoltura e diletteuoli giardini.

Ma che bisogna, ch' io m' estenda in si alto e lungo discorso, qual' è quella cosa, che per lui non si faccia? ei moue li homini dal' oriente all' occidente, questo ha trouato la nauigatione; et in questo supera la natura, che *) li semplici naturali sono finiti, e l'opere, che l'occhio commanda alle mani, sono infinite, come dimostra il pittore nelle fintioni d'infinite forme d'animali et erbe, piante e siti.

(*m. 1:* Fine in quanto di poesia e Pittura.)

29. Come la Musica si dee chiamare sorella et minore della Pittura.

La Musica non è da essere chiamata altro, che sorella della pittura, conciosiache essa è subietto dell' udito, secondo senso all' occhio, e compone armonia con la congiontione delle sue parti proportionali operate nel medesimo tempo, costrette
16.v. a nascere e morire in uno o' piu tempi armonici, li quali tempi circondano la proportionalita de' membri, di che tale armonia si compone non altrimenti, che si faccia la linea circonferentiale le membra, di che si genera la bellezza umana.

ma la pittura eccelle e signoreggia la musica, perche essa non more immediate dopo la sua creatione, come fa la sventurata musica, anzi resta in essere e ti si dimostra in vita quel, che in fatto è una sola superfitie. o maravigliosa scientia, tu riservi in vita le caduche bellezze de' mortali, le quali hanno piu permanentia, che le opere di natura, le quali al continuo sono uariate dal tempo, che le coduce alla debita uecchiezza. e tale scientia ha tale proportione con la divina natura, quale

*) *Cod.: perchè.*

Menschenleibes, genügen, und ohne es ist dieser Kerker ihre Pein. Um seinetwillen entdeckte menschlicher Erfindungsgeist das Feuer, vermöge dessen das Auge wieder erlangt, was ihm die Dunkelheit zuvor entzog. Das Auge ist's, das die Natur mit Ackerbau und ergötzlichen Gärten geziert hat.

Aber was thut es noth, dass ich mich in so hohes und langes Reden ausdehne, welches wäre das Ding, das nicht durch es geschähe? Es führt die Menschen vom Orient zum Occident, es hat die Schifffahrt erfunden. Und darin übertrifft es die Natur, dass die einfachen Naturerzeugnisse endlich an Zahl sind, der Werke aber, die das Auge den Händen befiehlt, sind endlose, wie der Maler in der Erfindung unendlicher Formen von Thieren, Kräutern, Bäumen und Situationen darthut.

(*m. 1:* Ende, was die Poesie und Malerei anlangt.)

29. Wie die Musik der Malerei Schwester genannt werden muss, und zwar die kleinere.

Die Musik kann man nicht anders, als eine Schwester der Malerei heissen, denn sie ist dem Ohr unterthan, welches der auf's Auge folgende Sinn ist, und fügt Harmonie zusammen, durch die Verbindung ihrer gleichzeitig hervorgebrachten Verhältnisstheile, die genöthigt sind, in einem oder mehreren einklingenden Zeitmaassen (oder Accorden) (zusammen) zu entstehen und zu ersterben; und diese Accorde umschliessen die Proportionalität der Einzelglieder, aus denen sich solche Harmonie zusammenfügt, nicht anders, als wie die allgemeine Umrisslinie die Einzelglieder umschliesst, aus denen die menschliche Schönheit gebildet wird.

Allein die Malerei übertrifft die Musik und herrscht ihr ob, denn sie erstirbt nicht unmittelbar nach ihrer Hervorbringung, wie die Missgeschick duldende Musik, im Gegentheil, sie verharrt im Dasein, und was in der That nur eine einzige Fläche ist, weist sich dir als lebendig. O wunderbare Wissenschaft, du erhältst die hinfälligen Reize der Sterblichen am Leben, so dass sie (in dir) grössere Dauer besitzen als an den Werken der Natur, die unaufhörlich von der Zeit, die sie zu dem ihnen bestimmten Alter geleitet, verändert werden. Und in demselben Verhältnisse, in dem ihre Werke zu den

hanno le sue opere con le opere di essa natura, e per questo è adorata.

30. Parla il Musico col Pittore.

Dice il musico, che la sua scientia è da essere equiparata a quella del pittore, perchè essa compone un corpo di molte membra, del quale lo speculatore contempla tutta la sua gratia in tanti tempi armonici, quanti sono li tempi, nelli quali essa nasce e more, e con quelli tempi trastulla con gratia l'anima, che risiede nel corpo del suo contemplante.

ma il pittore risponde e dice, che il corpo composto delle humane membra non dà di se piacere a' tempi armonici, nelli quali essa bellezza abbia a variarsi, dando figuratione a un altro, ne' che in essi tempi abbia a nascere e morire, ma lo fa permanente per moltissimi anni, et è di tanta eccellentia, ch' ella
17. riserva in vita quell' armonia delle proportionate membra, le quali natura con tutte sue forze conservar non potrebbe. quante pitture hanno conservato il simulacro di una divina bellezza, che il tempo o' morte in breve ha distrutto il suo naturale esempio, et è restata più degna l'opera del pittore, che della natura sua maestra!

31. Il Pittore dà i gradi delle cose opposte all'occhio, come il musico dà delle voci opposte all'orrecchio.

Benchè le cose opposte all'occhio si tocchino l'un l'altra di mano in mano, nondimeno farò la mia regola di XX. in XX. braccia, come ha fatto il musico infra le voci, che benchè la sia unita et apiccata insieme, nondimeno ha *) pochi gradi di voce in voce, domandando quella prima, seconda terza, quarta

*) *ordinato.*

Werken der Natur stehen, steht auch diese Wissenschaft selbst zur göttlichen Natur, und desshalb betet man sie an.

30. Der Musiker redet mit dem Maler.

Es sagt der Musiker, seine Wissenschaft sei der des Malers gleichzustellen, denn sie füge aus vielen Gliedern einen Körper zusammen, dessen ganze Anmuth der Beschauer in so vielen harmonischen Zeitmaassen betrachte, als der Zeitabschnitte (oder Accorde) seien, in denen sie entsteht und erstirbt; und dass die Musik durch diese Accorde die im Körper des auf sie Achtenden wohnhafte Seele anmuthig ergötze.

Der Maler aber antwortet und spricht, dass der von den menschlichen Gliedmaassen zusammengefügte Körper das Wohlgefallen, das er gewährt, nicht in harmonischen Zeitabschnitten spendet, in denen sich seine Schönheit zu verwandeln hätte, indem sie einem anderen Körper Gestaltung gäbe, und dass sie ebensowenig in diesen Zeitmaassen (immer auf's Neue) zu entstehen und zu ersterben brauche. Vielmehr mache die Malerei diesen Körper dauernd, auf viele Jahre hin, und sei von solcher Vorzüglichkeit, dass sie selbige Harmonie wohlproportionirter Glieder, welche die Natur mit allem Kraftaufwand nicht zu erhalten vermöchte, lebendig aufbewahre. Wie viele Malereien haben schon von göttlicher Schönheit ein Ebenbild erhalten, dessen wirkliches Vorbild Zeit oder Tod in kurzer Zeit zerstört hatten, und hat sich das Werk des Malers würdiger bewahrt als das der Natur, seiner Lehrerin.

31. Der Maler gibt eine Abstufung der dem Auge gegenüber befindlichen Dinge, ebenso wie der Musiker eine Stufenleiter der Töne verleiht, die dem Ohr gegenüberstehen.

Obgleich die dem Auge gegenüberstehenden Dinge, wie sie allmählich nacheinanderfolgen, in ununterbrochenem Zusammenhang eins das andere berühren, so werde ich doch nichtsdestoweniger meine Regel (der Abstände) von 20 zu 20 Ellen machen, ebenso wie der Musiker zwischen den Tönen, obwohl diese eigentlich alle in eins aneinanderhängen, einige wenige Abstufungen von Ton zu Ton angebracht hat, dieselben Prime, Secunde,

e quinta, e cosi di grado in grado ha posto nomi alla varietà di alzare e bassare la voce.

se tu o musico dirai, che la pittura è meccanica per essere operata coll' essercitio delle mani, e la musica è operata con la bocca, ch' è organo humano, ma*) non pel conto del senso del gusto, come la mano**) senso del tatto. meno degne sono anchora le parolle ch' e' fatti; ma tu scrittore delle scientie, non copij tu con mano, scrivendo ciò, che sta nella mente, come fa il pittore?

e se tu dicessi la musica essere composta di proportione, ho io con questa medesima seguito la pittura, come me vedrai.

(*m. 3:* (Questo da *a* à *b* uole essere posto tra li doi Capli *c* et *d*, che seguitano.)

31 a.

Dopo questa viene la scoltura, arte degnissima, ma non di tanta eccellentia d' ingegno operata, conciosiachè in due casi principali e dificilissimi,***) co' quali il pittore procede nella sua, questa è ajutata dalla natura, cioè prospettiva, ombra e lumi. questa anchora non è imitatrice de' colori, per li quali il pittore si affatica a trovare, che le ombre sieno compagne de' lumi.

31 b.

Quella cosa è più degna, che satisfa a miglior senso. adonque la pittura, satisfattrice al senso del vedere, è piu nobile della musica, che solo satisfa all' udito. quella cosa è piu nobile, che ha piu eternità. adonque la musica, che si va consumando mentre ch' ella nasce, è men degna della pittura, che con uetri si fa eterna.

Quella cosa, che contiene in se più universalità e varietà di cose, quella fia detta di piu eccellentia. adonque la pittura

*) *a questo* [illegible] — **) *de' pitto e non pei.* — ***) *Cod.: sia dificilissima.*

Terz, Quart und Quinte benennend, und so von Stufe zu Stufe für die Mannigfaltigkeit des Aufsteigens und Niedersinkens der Stimme Namen einsetzte. [1])

Wirst du, o Musiker, sagen, die Malerei sei handwerksmässig, weil sie mit Verrichtung der Hände betrieben werde, auch die Musik wird ja mit dem Mund in's Werk gerichtet, der ist auch ein menschliches Werkzeug, aber (hier) nicht für Rechnung des Geschmackssinnes, so wenig, wie die Hand des Malers für den Tastsinn. (In jedem Falle,) die Worte sind immer noch weniger werth als (solche) Thaten. [2]) Und du, Schreiber der Wissenschaften, copirst du nicht auch mit der Hand, indem du schreibst, was im Geist steht, gerade so, wie der Maler auch thut?

Und würdest du sagen, die Musik sei aus Verhältnissmässigkeit zusammengefügt, so bin ich mit ganz eben solcher der Malerei nachgegangen, wie du sehen wirst.

(*m. 3:* Dies Stück von *a* bis *b* will zwischen die beiden Capitel *c* und *d* gestellt sein, die nachfolgen.)

31 a.

Nach ihr kommt die Sculptur, eine sehr würdige Kunst, die aber nicht mit solcher Vorzüglichkeit des Genies getrieben wird, denn in zwei, und zwar sehr schwierigen Hauptfällen, mit denen der Maler in der seinigen vorangeht, hilft ihr die Natur aus, nämlich in der Perspective und in Schatten und Licht. Auch ist sie nicht Nachahmerin der Farben, derenhalben die Malerei sich darum müht, wie die Schatten zu den Lichtern stimmen.

31 b.

Diejenige Sache ist höher an Rang, die dem besseren Sinn Genüge leistet; also ist die Malerei, die Befriedigerin des Gesichtssinnes, vornehmer als die Musik, die nur dem Ohr genug thut. Das Ding ist vornehmer, welches grössere Dauer hat. Demnach ist die Musik, die vergeht, während sie entsteht, weniger werth als die Malerei, die man mit Glasur ewig dauernd macht.

Die Sache, die grössere Vielseitigkeit und Mannigfaltigkeit in sich birgt, wird die herrlichere und vorzüglichere ge-

è da essere proposta a tutte le operationi, perchè è contenitrice di tutte le forme, che sono, e di quelle, che non sono in natura; è piu da essere magnificata et esaltata, che la musica, che solo attende alla voce.

con questa si fa i simulacri alli dij, dintorno a questa si fa il culto divino, il quale è ornato con la musica a questa servente; con questa si da copia alli amanti della causa de' loro amori, con questa si riserva le bellezze, le quali il tempo e la natura fa fugitive, con questa noi riserviamo le similitudini degli homini famosi, e se tu dicessi la musica s'eterna conlo scriverla, il medesimo facciamo noi qui colle lettere. adonque, poichè tu hai messa la musica infra le arti liberali, o tu vi
18. metti questa, o tu ne levi quella. e se tu dicessi li homini vili l'adoprano, e cosi è guasta la musica da chi non la sa.

(*m. 1:* mancavi P. quel ch'io veggo.)

31 e.

Se tu dirai le scientie non meccaniche sono le mentali, io diro che la pittura è mentale, e ch'ella, siccome la musica e Geometria considera le proportioni delle quantita continue, e l'Aritmetica delle discontinue. questa considera tutte le quantità continue e le qualita delle proportioni d'ombre e lumi e distantie nella sua prospettiva.

32. Conclusione del poeta, pittore e musico.

Tal differentia è inquanto alla figuratione delle cose corporee dal pittore al poeta, quant'è dalli corpi smembrati alli uniti, perchè il poeta nel descrivere la bellezza o' brutezza di qualonche corpo te lo dimostra a membro a membro et in diversi tempi, et il pittore tel fa vedere tutto in un tempo. il poeta non può porre colle parole la vera figura delle membra

nannt; so muss also die Malerei allen anderen Thätigkeiten vorangestellt werden, denn sie enthält in sich alle Formen, die es in der Natur gibt, und solche, die es nicht gibt; sie muss mehr gepriesen und erhöht werden, als die Musik, die nur der Stimme wartet.

Mittelst ihrer macht man die Götterbilder, um welche her der Gottesdienst begangen wird, der mit Musik, — die (also in diesem Fall) der Malerei dient, — geziert ist. Mittelst ihrer gibt man Liebenden ein Abbild von der Ursache ihrer Liebespein, mit ihrer Hilfe hält man Reize fest, welche Zeit und Natur entfliehen lassen, und durch sie bewahren wir (der Nachwelt) die Züge berühmter Männer. Würdest du sagen, die Musik werde durch's Niederschreiben verewigt, das Gleiche thun wir hier (für die Malerei) durch Schriftzeichen. Also: — Nachdem du der Musik einen Platz bei den freien Künsten gegeben, so stellst du nun auch entweder die Malerei dahin, oder du entfernst wieder jene. Und wenn du einwendetest, dass die Malerei geringe Leute betreiben, ganz ebenso wird auch die Musik von solchen verpfuscht, die nichts von ihr verstehen.

(*m. 1:* Hier fehlt ein Stück, so viel ich sehe.)

31 c.

Wirst du sagen, die reinen Geisteswissenschaften, das seien die nicht handwerksmässigen, so will ich dir erwiedern: Die Malerei ist geistig. Und wie die Musik und die Geometrie die Verhältnisse der stetigen Grössen in Betracht ziehen, und die Arithmetik die der unstetigen, [3]) so unterzieht sie, die Malerei, alle stetigen Grössen der Betrachtung, und dazu die Qualitäten von Verhältnissen, von Schatten und Lichtern und von Abständen, in ihrer Perspective.

32. Abschluss zwischen Dichter, Maler und Musiker.

Zwischen dem Maler und dem Dichter ist, was die Vorstellung körperlicher Dinge anlangt, ein ebenso grosser Unterschied, als zwischen zerstückten Körpern und einheitlichen, denn, wenn der Poet die Schönheit oder Hässlichkeit irgend eines Körpers beschreibt, so zeigt er dir diesen Glied um Glied und in verschiedenen Zeitmaassen, der Maler lässt ihn dich aber

di che si compone un tutto, come il pittore, il quale tel pone innanti con quella verità, ch'è possibile in natura; et al poeta accade il medesimo, come al musico, che canta solo un canto composto di quattro cantori, e canta prima il canto, poi il tenore, e cosi seguita il contralto e poi il basso; e di costui non risulta la gratia della proportionalità armonica, la quale si rinchiude in tempi armonici, e fa esso poeta a similitudine di un bel volto, il quale ti si mostra a membro a membro, che cosi facendo, non rimarresti mai satisfatto dalla sua bellezza, la quale solo consiste nella divina proportionalita delle predette membra insieme composte, le quali solo in un tempo compon-
18,,. gono essa divina armonia di esso congionto di membra, che spesso tolgono la libertà posseduta a chi le vede.

e la musica anchora fa nel suo tempo armonico le soavi melodie composte delle sue varie voci, dalle quali il poeta è privato della loro discretione armonica, e benche la poesia entri pel senso dell'udito alla sedia del giuditio, siccome la musica, esso poeta non può descrivere l'armonia della musica, perche non ha potesta in un medesimo tempo di dire diverse cose, come la proportionalità armonica della pittura composta di diverse membra in un medesimo tempo, la dolcezza delle quali sono giudicate in un medesimo tempo, cosi in comune, come in particolare; in comune, inquanto allo intento del composto, in particolare, inquanto allo intento de' componenti, di che si compone esso tutto; e per questo il poeta resta, inquanto alla figuratione delle cose corporee, molto indietro al pittore, e delle cose invisibili rimane indietro al musico.

ma s'esso poeta toglie in prestito l'ajuto delle altre scientie, potrà comparire alla fere come gli altri mercanti portatori di diverse cose fatte da piu inventori, e fa questo il poeta, quando si

ganz zu gleicher Zeit sehen. Der Dichter vermag nicht die wahrhaftige Figur der Glieder, aus denen sich ein Ganzes zusammenfügt, hinzustellen, wie der Maler. der dieselbe mit eben solcher Wahrheit vor dich rückt, wie sie nur in Natur möglich ist. Und dem Dichter begegnet das Gleiche, was einem Musiker, der allein einen für vier Sänger componirten Gesang vorträgt, indem er zuerst den Discant, darauf den Tenor und so weiter die Alt- und endlich Bassstimme singt, es ergibt sich hieraus nicht die Anmuth des Verhältnisseinklangs, der im Accorde eingeschlossen ist; und selbiger Poet bringt dieselbe Wirkung hervor, als wenn man dir ein schönes Angesicht Stück für Stück zeigen möchte; denn, wenn man dies thäte, so würdest du seiner Schönheit nie völlig froh werden, die einzig in der Gesammt-Verhältnissmässigkeit vorerwähnter zusammengefügter Theile besteht, die nur durch ihre Gleichzeitigkeit jene göttliche Harmonie der Vereinigung von Theilen leisten, — [1] die oft genug den, der ihrer ansichtig wird, der vordem besessenen Freiheit berauben.

Die Musik lässt gleichfalls ihre süssen Melodien in harmonischen Zeitmassen aus verschiedenen Stimmen sich zusammenfügen. Dem Dichter gestatten seine Laute nicht harmonische Anordnung, [2] und obwohl die Poesie ebenso wie die Musik durch den Gehörsinn zum Sitze des Urtheils eingeht, so vermag der Poet doch die Harmonie der Musik nicht zu beschreiben, denn er hat es nicht in der Macht, gleichzeitig verschiedene Dinge zu sagen, wie z. B. die Verhältnissharmonie der Malerei, die sich gleichzeitig aus verschiedenerlei Gliedmaassen zusammenfügt, deren süsse Schönheit im nämlichen Augenblick zusammen beurtheilt wird, sowohl was das Allgemeine, als was das Besondere anlangt, [3] im Allgemeinen nämlich, hinsichtlich der Gesammtabsicht des ganzen Zusammengesetzten, insbesondere, hinsichtlich der Bedeutung der Einzelcomponenten, aus denen das Ganze besteht. — Deshalb bleibt der Poet, was die Gestaltung körperlicher Dinge anlangt, weit hinter dem Maler, und was die unsichtbaren betrifft, weit hinter dem Musiker zurück.

Borgt sich aber selbiger Poet bei den anderen Wissenschaften Hilfe, so kann er, gleich sonstigen Krämern, die Waare von mehrerlei Erfindern führen, auf den Jahrmärkten

impresta l'altrui scientia, come dell'oratore, filosofo, astrologo, cosmografo e simili, le quali scientie sono in tutto separate dal poeta. adunque questo è un sensale, che gionge insieme diverse persone à fare una conclusione di un mercato, e se tu vorrai trovare il proprio ufficio del poeta, tu troverai non essere altro,
19. che un raggunatore di cose rubate a diverse scientie | colle quali egli fa un composto bugiardo, o vuoi con più onesto*) dire, un composto finto. et in questa tal fintione libera esso poeta s'è equiparato al pittore, ch'è la più debole parte della pittura.

33. Quale scientia è meccanica, e quale non è meccanica. α.

Dicono quella cognitione esser meccanica, la quale è partorita dall'esperientia, e quella esser scientifica, che nasce e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica, che nasce dalla scientia e finisce nella operatione manuale. ma à me pare, che quelle scientie sieno vane e piene di errori, le quali non sonno nate dall'esperientia, madre di ogni certezza, e che non terminano in nota esperientia, cioè, che la loro origine, o'mezzo, o'fine non passa per nessuno de' cinque sensi. e se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa, che passa per li sensi, quanto maggiormente dobiamo noi dubitare delle cose ribelli à essi sensi, come dell'assentia di Dio e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende, e veramente accade, che sempre dove mancha la raggione, suplisse le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe.

per questo**) che dove si grida non è vera scientia, perchè la verita ha un sol termine, il quale essendo publicato il lettigio

*) *nome.* **) *diremo.*

erscheinen. Und der Poet thut das, wenn er Anderer Wissen erborgt, als z. B. vom Redner, Philosophen, Astrologen, Cosmographen u. dgl. Solche Wissenschaften sind vom Dichter gänzlich geschieden. Der ist also ein Mäkler, der verschiedene Personen zum Abschluss eines Handelsgeschäftes zusammenbringt. Und willst du ausfindig machen, was eigentlich des Poeten Amt ist, so wirst du entdecken, er sei nichts Anderes, als ein Zusammenraffer verschiedenen Wissenschaften gestohlener Dinge, aus denen er ein lügenhaftes Compositum zusammenflickt, oder, willst du es mit ehrlicherem Namen nennen, „eine erdichtete Composition". Und in dieser Freiheit der Fiction hat sich der Poet mit dem Maler auf gleiche Stufe gestellt. Aber das ist das schwächste Stück in der Malerei. [4])

33. Welche Wissenschaft ist mechanisch, und welche ist nicht mechanisch.

Sie sagen, die Erkenntniss sei mechanisch, die aus der Erfahrung (oder dem sinnlichen Versuch) geboren sei, und die sei wissenschaftlich, die im Geist entsteht und abschliesst, halbmechanisch aber sei die, welche aus dem Wissen entspringe und in Handleistung auslaufe. Mir aber scheint, es sei alles das Wissen eitel und voller Irrthümer, das nicht von der (Sinnes-) Erfahrung, der Mutter aller Gewissheit, zur Welt gebracht wird und nicht im wahrgenommenen Versuch abschliesst, d. h. (dasjenige, welches so beschaffen ist,) dass sein Ursprung, seine Mitte oder sein Ende durch gar Keinen der fünf Sinne hindurchgeht. Und wenn wir schon an der Gewissheit eines jeden Dinges zweifeln, das durch die Sinne wirklich hindurch passirt, um wie viel mehr müssen uns die Dinge zweifelhaft sein, die sich gegen diese Sinne auflehnen, wie z. B. die Wesenheit Gottes und der Seele, um die man ohne Ende disputirt und streitet, und bei denen es wirklich zutrifft, dass jederzeit, wo Vernunftgründe und klares Recht fehlen, Geschrei deren Stelle vertritt; bei sicheren Dingen kommt dies aber nicht vor.

Darum werden wir sagen: wo man Geschrei macht, da ist kein wahrhaftiges Wissen. Denn die Wahrheit hat nur einen einzigen Abschluss, und ist dieser entdeckt und kund gegeben, so bleibt der Streit für alle Ewigkeit ausgerottet. Wenn hin-

resta in etterno distrutto, e s'esso litiggio resurge, la*) bugara e confusa scientia, e non certezza rinata.

ma le vere scientie son quelle, che la sperientia ha fatto penetrare per li sensi e posto silentio alla lingua de' litiganti, e che non pasce di sogno li suoi inuestigatori, ma sempre
19.2. sopra li primi veri e noti principj procede successivamente e con vere seguentie insino al fine, come si dinota nelle prime mattematiche, cioè numero e misura, detta aritmetica e geometria, che trattano con somma verità della quantità discontinua e continua. Qui non si arguirà, che due tre facciano più o men che sei, ne che un triangolo abbia li suoi angoli minori di due angoli retti, ma con eterno silentio resta distrutta ogni arguitione, e con pace sono fruite dalli loro devoti, il che far non possono le bugiarde scientie mentali. e se tu dirai tali scienze vere e note essere di spetie di meccaniche, imperoche non si possono finire se non manualmente, io dirò il medesimo di tutte le arti, che passano per le mani degli scrittore, le quali sono di spetie di disegno, membro della pittura; e l'astrologia e le altre passano per le manuali operationi; ma prima sono mentali, com'è la pittura, la quale è prima nella mente del suo speculatore e non può pervenire alla sua perfettione senza la manuale operatione. della qual pittura li suoi scientifici e veri principj, prima ponendo che cosa è corpo ombroso, e che cosa è ombra primitiva et ombra derivativa, e che cosa è lume, cioè tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remotione, propinquità, moto e quietà, le quali solo colla mente si comprendono senza opera manuale. e questa fia la scientia della pittura, che resta nella mente de' suoi contemplanti. della quale nasce

*) e.

gegen der Streit wieder aufersteht, so ist da lügnerische und verworrene Wissenschaft, und nicht neu- und wiedergeborene Gewissheit.

Das wahrhaftige Wissen ist dasjenige, welches der Versuch durch die Sinne eindringen liess, der Zunge der Streitenden Schweigen auferlegend. Es weidet seine Erforscher nicht an Träumen, sondern allezeit schreitet es von Stufe zu Stufe und mit richtigen Folgerungen über seinen ersten, wahrhaftigen und wahrgenommenen, wie wohlbekannten Grundanfängen empor, bis an's Ziel. So offenbart es sich in den Hauptfächern der Mathematik, [1]) d. h. bei Zahl und Maass, Arithmetik und Geometrie genannt, die handeln mit höchster Zuverlässigkeit von den unstätigen und stätigen Grössen. Hier wird man nicht den Einwurf erheben, zweimal drei mache mehr oder weniger als sechs, oder den, die Winkel eines Dreieckes betrügen weniger als zwei rechte, sondern jede Gegenrede bleibt hier zu ewigem Stillschweigen ausgetilgt, und in Frieden erfreuen sich (jener Wissenschaften) ihre Verehrer. Das können die trügerischen (absoluten) Geisteswissenschaften nicht bewirken. Und wolltest du sagen, jenes wahre und wahrgenommene Wissen gehöre zu der mechanischen oder handwerksmässigen Art, weil es nur durch Handverrichtung zu Ende geführt werden könne, so werde ich das Nämliche von allen den Künsten sagen, welche durch die Hände der Schriftsteller ihren Weg nehmen, dieselben sind (in ihrer Weise auch) eine Art von Zeichnen, das ein Glied der Malerei ist. Sowohl die Astrologie, als auch die übrigen machen den Weg der Handverrichtung durch, zuerst aber sind sie geistig, gerade wie die Malerei auch, die ist zuerst im Geist dessen, der sie voraussieht und in Ueberlegung und Betrachtung zieht, und zu ihrer Vollendung kann sie ohne Handverrichtung nicht gelangen. Die wissenschaftlichen und wahren Anfänge dieser Malerei stellen zuerst fest: was ist der schattenverursachende Körper, und was primitiver und sich ableitender Schatten, was ist Beleuchtung, d. h. Finsterniss, Licht, Farbe; was ist Körper, Figur, Lage, was Entfernung und Nähe, was Bewegung und Ruhe. Diese Dinge werden mit dem Geist allein begriffen, ohne Handverrichtung, und das ist die Wissenschaft der Malerei, die im Geist der sie in Betracht Ziehenden verharrt; aus der geht

poi l'operatione, assai più degna della predetta contemplatione o scientia.

20. **34.** Perchè la pittura non è connumerata nelle scientie.

Perchè gli scrittori non hanno avuto notitia della scientia della pittura, non hanno possuto descriverne i gradi e parti di quella, e lei medesima non si dimostra col suo fine nelle parole, essa è restata mediante l'ignorantia indietro alle predette scientie, non mancando per questo di sua divinità.

e veramente non senza caggione non l'hanno nobilitata, perche per se medesima si nobilita, senza l'ajuto delle altrui lingue, non altrimente, che si facciano l'eccellenti opere di natura. e se i pittori non hanno di lei descritto e ridottola in scientia, non è colpa della pittura, et ella non è per questo meno nobile, poscia che pochi pittori fanno professione di lettere, perchè la lor vita non basta à intendere quella.

per questa haremo noi a dire, che le virtù dell'erbe, pietre e piante non sieno in essere, perche li homini non le habbiano conosciute? certo no. ma diremo esse erbe restarsi in se nobili, senza lo ajuto delle lingue o' lettere humane. (Fine.)

FINE.

35. Comincia della scoltura, e s'ella è scientia o nò.

La scoltura non è scientia, ma arte meccanicissima, perchè genera sudore e fatica corporale al suo operatore, e solo bastano à tale artista le semplici misure de' membri e la natura delli movimenti e posati, e cosi in se finisce, dimostrando all'occhio quel, che quello è, e non da di se alchuna ammiratione al sua contemplante, come fa la pittura, che in una piana superfitie

dann die Werkbethätigung hervor, die sehr viel vornehmer ist, als vorbesagte Betrachtung oder Wissenschaft. [2])

34. Warum die Malerei nicht den Wissenschaften zugezählt wird.

Weil die Schreiber keinen Einblick in die Wissenschaft der Malerei bekommen haben, so konnten sie auch die Grade und Theile von ihr nicht beschreiben. Und sie selbst offenbart sich mit ihrem Endzweck nicht in Reden, so ist sie denn in Folge jener Unwissenheit gegen die vorerwähnten Wissenschaften im Nachtheil geblieben, ohne jedoch deshalb an ihrer Göttlichkeit Schaden zu leiden.

Und wahrlich, es war nicht ohne Grund, dass sie sie nicht adelig sprachen, denn sie adelt sich durch sich selbst, auch ohne die Hilfe von Anderer Zunge, nicht anders, als dies auch die ganz vorzüglichen Werke der Natur thun. Haben die Maler nicht Beschreibung von ihr geliefert und sie zur Wissenschaft hergerichtet, so ist das nicht Schuld der Malerei, und sie ist darum und danach nicht weniger von Adel, weil wenige Maler das Schriftstellern zum Beruf machen, da ihr Leben nicht ausreicht jene auszulernen.

Werden wir deshalb das Vorhandensein der edlen Kräfte von Kräutern, Steinen und Bäumen in Abrede zu stellen haben, weil die Menschen sie nicht kannten? Sicherlich nein, sondern wir werden sagen, selbige Kräuter bleiben an und für sich adelig, auch ohne Hilfe von Zungen oder Buchstaben der Menschen.

ENDE.

35. Hier hebt es an von der Sculptur, und ob sie Wissenschaft ist oder nicht.

Die Bildhauerei ist keine Wissenschaft, sondern eine höchst handwerksmässige Kunst, denn sie schafft dem, der sie betreibt, Schweiss und körperliche Mühe. Auch hat ein solcher Künstler genug an den einfachen Maassen der Glieder und an der Natur der Bewegungen und Stellungen; und so ist sie zu Ende und zeigt dem Auge was da ist, wie es ist, sie verursacht ihrem Betrachter nicht die mindeste Verwunderung, wie die Malerei

per forza di scientia dimostra le grandissime campagne co' lontani orizzonti.

|| 20,2. **36.** Differentia tra la pittura e la scoltura. ||

Tra la pittura e la scoltura non trovo altra differentia, senonche: lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo, che il pittore, et il pittore conduce le opere sue con maggior fatica di mente. provasi cosi esser vero, conciosiachè lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consumare il marmo o' altra pietra soperchia, ch' eccede la figura, che dentro a quella si rinchiude, con esercitio meccanicissimo accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata e tutto infarinato di polvere di marmo, che pare un fornajo, e coperto di minute scaglie, che pare gli sia fioccato addosso; e l' abitatione imbrattata e piena di scaglie e di polvere di pietre.

il che tutto al contrario avviene al pittore, parlando di pittori e scultori eccellenti, imperochè il pittore con grande aggio siede dinanzi alla sua opera, ben vestito e move il lievissimo pennello con li vaghi colori, et ornato di vestimenti come a lui piace. et è l' abitatione sua piena di vaghe pitture e pulita, et accompagnato [*]) spesse volte di musiche, o' lettori di varij e belle opere, le quali senza strepito di martelli o' altro rumore misto sono con gran piacere udite.

anchora lo scultore nel condurre à fine le sue opere ha da fare per ciascuna figura tonda molti dintorni, acciocche di tal figura ne risulti gratia per tutti li aspetti. e questi tali dintorni non son fatti, se non dalla convenientia dell' alto e basso, il quale non lo può porre con verita, se non si tira in parte, che la veda in profilo, cioe che li termini delle concavita e rilievi
21. sien veduti avere [**]) confini con l' aria, che li tocca. ma in-

*) *Cod.: accompagnata.* **) *Cod.: a' vere.*

thut, die auf einer ebenen Fläche kraft ihrer Wissenschaft weitausgedehnte Gefilde mit fernen Horizonten zeigt.

36. Unterschied zwischen der Malerei und der Bildhauerei.

Zwischen der Malerei und der Bildhauerei finde ich keinen anderen Unterschied, als den: der Bildhauer führt seine Werke mit grösserer Körperanstrengung aus, als der Maler, und dieser die seinigen mit grösserer Anstrengung des Geistes. Dass dem so sei, ist erwiesen; denn bei der Arbeit an seinem Werk hat der Bildhauer mit Armkraft und Hammerschlägen den Marmor, oder sonstigen überflüssigen Stein zu nichte zu machen, der über die Figur, die in ihm eingeschlossen ist, hervorragt; das ist ein sehr mechanisches Geschäft und ist oft von grossem Schweiss begleitet, der, mit Staub vermengt, zu Schlamm wird. Da hat er das Gesicht ganz beschmiert und mit Marmorstaub eingepudert, so dass er wie ein Bäcker ausschaut, und ist mit kleinen Marmorsplittern über und über bedeckt, dass es aussieht, als hätte es ihm auf den Buckel geschneit, und seine Behausung, die ist voll Steinsplitter und Staub.

Ganz das Gegentheil von alle diesem ist beim Maler der Fall, — wir sprechen hier nur von ausgezeichneten Malern sowohl als Bildhauern. Denn der Maler sitzt mit grosser Bequemlichkeit vor seinem Werk, wohl gekleidet, und regt den ganz leichten Pinsel mit den anmuthigen Farben. Mit Kleidern ist er geschmückt, wie es ihm gefällt. Und seine Behausung, die ist voll heiterer Malereien und glänzend reinlich. Oft hat er Gesellschaft, von Musik, oder von Vorlesern verschiedener schöner Werke, und das wird ohne Hammergedröhn oder sonstigen Lärm mit grossem Vergnügen angehört.

Der Bildhauer hat nun auch beim Zuendeführen seiner Werke an einer jeden runden Figur viele Umrisse zu machen, damit eine solche Figur von allen Seiten anmuthig aussehe. Diese Umrisse werden durch das Ineinandergreifen der Ausladungen und Einbiegungen bewirkt, und dies hoch und tief kann er nicht mit Richtigkeit einsetzen, wenn er sich nicht seitwärts zurückstellt, so dass er es im Profil sieht, d. h. so, dass die Umrisse der Einsenkungen und Erhöhungen gegen die umgebende Luft

vero questo non aggiunge fatica all'artefice, considerando ch' egli, siccome il pittore, ha vera notitia di tutti li termini delle cose vedute per qualunque verso, la qual notitia al pittore, siccome allo scultore, sempre è in potentia.

ma lo scultore, avendo da cavare, dove vol fare l'intervalli de' muscoli, e da lasciare, dove vol fare li rilievi di essi muscoli, non li può generare con debita figura oltre lo aver fatto la lunghezza e larghezza loro, s'egli non si moue in traverso, piegandosi o' alzandosi in modo, che esso vegga la vera altezza de' muscoli e la vera bassezza delli loro intervalli, e questi son giudicati dallo scultore in tal sito, e per questa via di dintorni si ricorreggono, altrimente mai porrà bene li termini o' uero figure delle sue scolture.

e questo tal modo dicono essere fatica di mente allo scultore, perchè non acquista altro che fatica corporale. perchè, in quanto alla mente, o vò' dire giuditio, esso non ha, se non in tal profilo a ricorreggere li dintorni delle membra, dove li muscoli sono troppo alti.

e questo è il proprio ordinario dello scultore à condurre à fine le opere sue; il quale ordinario è condotto dalla vera notitia di tutti li termini delle figure dei corpi per qualunque verso. dice lo scultore, che, se lui leva di soperchio, che non può aggiungere, come il pittore. al quale si risponde: se la sua arte era perfetta, egli avrebbe sollevato mediante la notitia delle misure quel, che bastava, e non di soperchio, il quale levamento nasce dalla sua ignorantia, la quale gli fa levare piu o' meno, che non debba.

ma di questi non parlo, perchè non sono maestri, ma
21.2. guastatori | di marmi. li maestri non si fidano nel giuditio dell'occhio, perchè sempre inganna, come prova, chi uol dividere una linea in due parti eguali a giuditio di occhio, che spesso la sperientia lo inganna. onde per tale sospetto li buoni giudici sempre temeno, il che non fanno l'ignoranti. e per questo colla notitia della misura di ciascuna lunghezza, grossezza e larghezza

abgesetzt erscheinen. Dies vermehrt aber dem Künstler eigentlich nicht die Mühe, in Anbetracht dessen, dass sowohl er, wie der Maler alle Umrisse der gesehenen Dinge, von welcher Seite her es auch sei, genau kennt, und diese Kenntniss dem Maler, wie dem Bildhauer immer zu voller Verfügung steht.

Wo aber der Bildhauer die Muskelzwischenräume machen will, da muss er wegnehmen, und stehen lassen muss er, wo er die Muskelhöhen macht. Er kann sie nun, nachdem er ihnen ausserdem ihre Länge und Breite gegeben, nicht richtig von Figur machen, wenn er sich nicht quer überbiegt, indem er sich niederbückt oder aufrichtet, so, dass er die wahre Muskeldicke und Vertiefung ihrer Zwischenräume richtig sieht; die werden nun vom Bildhauer in dieser Lage beurtheilt und auf solchem Wege die Umrisse rundum berichtigt, sonst wird er sie nie gut feststellen.

Und dies Verfahren, sagen sie, sei für den Bildhauer eine geistige Anstrengung, da er doch keine andere davon hat als körperliche. Denn, was den Geist, oder das Urtheil, anlangt, so hat dasselbe an solchem Profil nichts zu thun als die Umrisse der Gliedmaassen zu corrigiren, wo die Muskeln zu stark erhöht sind.

Das ist das eigentliche Ordinärverfahren des Bildhauers, seine Werke zu Stande zu bringen. Und dasselbe wird geleitet durch die richtige Kenntniss aller Umrisse der Körperfiguren, in jeder Wendung. Es sagt der Bildhauer, dass, wenn er zu viel wegschlägt, er es nicht wieder ansetzen kann. Darauf antwortet man: War seine Kunst vollkommen, so hätte er mit Hilfe der Kenntniss der Maasse weggehauen soviel genug war, und nicht zuviel, dies Weghauen kommt von seiner Unwissenheit her, die ihn mehr oder weniger wegnehmen lässt, als er sollte.

Aber von Solchen rede ich gar nicht, das sind keine Meister, sondern Marmorverpfuscher. Die Meister vertrauen sich nicht blindlings dem Urtheil des Auges an, denn es täuscht stets, wie erprobt, wer eine Linie nach dem Augenmaass in zwei gleiche Theile theilen will, da trügt ihn der Versuch häufig. Aus Scheu vor dieser Möglichkeit sind die guten Richter denn auch immer auf der Hut, — nur die Ignoranten fürchten sich nie, — und reguliren sich unausgesetzt durch Kenntnissnahme

de' membri si vanno al continuo governando, e cosi facendo, non levano più del dovere.

il pittore ha dieci varj discorsi, co' quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remotione, propinquità, moto e quiete. lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete. nelle tenebre o' luce non s'impaccia, perchè la natura da se le genera nelle sue sculture, del colore nulla; di remotione o propinquità se n'impaccia mezzanamente, cioè, non adopera se non la prospettiva lineale, ma non quella de' colori, che si variano in varie distantie dall' occhio di colore e di notitia de' loro termini e figure.

adunque ha meno discorso la scoltura, e per conseguentia è di minore fatica d' ingegno, che la pittura.

37. Il pittore et scultore.

Dice lo scultore, la sua arte essere più degna della pittura, conciosiache quelli e piu eterna per temer meno l' umido, il focho, il caldo et il freddo, che la pittura. a costui si risponde, che questa tal cosa non fa piu dignita nello scultore, perche tal permanentia nasce dalla materia e non dall' artefice; la qual
22. dignita puo anchora essere nella pittura, dipingendo con colori di vetro sopra i metalli, o' terra cotta, e quelle in fornace far discorrere e poi pulire con diversi strumenti, e fare una superfitie piana e lustra, come ai nostri giorni si uede fare in diversi lochi di Francia e d' Italia, e massime in Firenza nel parentado della Robbia, li quali hanno trovato modo di condurre ogni grande opera in pittura sopra terra cotta coperta di vetro. vero e, che questa è sottoposta alle percussioni e rotture, siccome si sia la scoltura di marmo, ma non e à distruttori, com' è le figure di bronzo; ma di etternita si congionge colla scoltura, e di bellezza la supera senza comparatione, perchè in quella

der Maasse einer jeden Länge, Dicke und Breite der Gliedmaassen, und indem sie so thun, hauen sie nicht mehr weg, als recht ist.

Der Maler hat eine zehnfältige Ueberlegung, mit der er seine Werke zu Ende führt, nämlich: Licht, Dunkelheit, Farbe, Körper, Figur, Lage und Oertlichkeit,[1] Entfernung, Höhe, Bewegung und Ruhe. Der Bildhauer hat nur in Betracht zu ziehen: Körper, Figur, Lage, Bewegung und Ruhe. Um Dunkelheit und Licht kümmert er sich nicht, denn die Natur erzeugt dieselben an seinen Sculpturen von selbst, von Farbe — nichts. Auf Entfernung und Nähe lässt er sich nur zur Hälfte ein, d. h. er bringt nur die Linearperspective zur Verwendung, aber nicht die der Farben, die sich in verschiedenerlei Abständen vom Auge an Färbung und an Deutlichkeit ihrer Umrisse und Figuren verändern.

So hat also die Sculptur weniger theoretische Ueberlegung und ist in Folge dessen eine geringere Geistesanstrengung als die Malerei.

37. Der Maler und der Bildhauer.

Es sagt der Bildhauer, seine Kunst sei vornehmer, als die Malerei, weil dauerhafter, denn sie hat weniger von Feuchtigkeit, von Feuer, Hitze und Kälte zu fürchten, als die Malerei. Dem antwortet man, dass das den Rang des Bildhauers nicht erhöht, denn selbige Dauerhaftigkeit kommt vom Material her und nicht vom Künstler. Auch kann diese Art von Vornehmheit der Malerei gleichfalls gegeben werden, wenn man mit Glasfarben auf Metall oder gebranntem Thon malt und das im Ofen schmelzen lässt und mit verschiedenerlei Instrumenten polirt, so eine glatte und glänzende Oberfläche herstellend, wie man es heutigentags an verschiedenen Orten in Frankreich und Italien machen sieht, sonderlich zu Florenz in der Familie della Robbia, wo sie eine Methode erfunden haben, jedes noch so grosse Werk in glasirter Terracottamalerei auszuführen. Es ist wahr, dass dieselbe der Beschädigung durch Stoss und Bruch ausgesetzt ist, gleich der Marmorsculptur, und nicht wie Bronzefiguren den Zerstörern trotzt. Sie schliesst sich aber in der Dauerhaftigkeit an die Sculptur an, und an Schönheit übertrifft sie dieselbe ganz ohne Vergleich, denn sie vereinigt die beiden Perspectiven,

si congionge le due prospettive, e nella scoltura tonda non è nessuna, che non sia fatta dalla natura.

lo scultore nel fare una figura tonda fa solamente due figure, e non*) infinite per li infiniti aspetti, d'onde essa può essere veduta, e di queste due figure l'una è veduta dinanti, e l'altra di dietro. e questo si prova non essere altrimente, perchè, se tu fai una figura in mezzo rileuo veduta dinanti, tu non dirai mai avere fatto più opera in dimostratione, che si faccia il pittore in una figura fatta nella medesima veduta, e 'l simile interviene à una figura volta indietro.

ma il basso rileuo è di più speculatione senza comparatione al tutto rileuo e s'accosta in grandezza di speculatione alquanto alla pittura, perchè è obbligato alla prospettiva. e il tutto rileuo non s'impaccia niente in tal cognitione, perchè egli adopera le semplice misure, come le ha trovate al uiuo, e di
22. qui, inquanto a questa parte, il pittore impara più presto la scultura, che lo scultore la pittura.

ma per tornare al proposito di quel ch'è detto del basso rileuo, dico, che quello è di men fatica corporale che il tutto rileuo, ma assai di maggiore investigatione, conciosiachè in quello si ha da considerare la proportione, che hanno le distantie interposte infra le prime parti de' corpi e le seconde, e dalle seconde alle terze successivamente, le quali, se da te, prospettivo, saranno considerate, tu non trovarai opera nissuna in basso rileuo, che non sia piena di errori ne' casi del più e men' rileuo, che si richiede alla parte dei corpi, che sono più o men' vicini all'occhio, il che mai sarà alchuno errore nel tutto rileuo, perchè la natura ajuta lo scultore; e per questo quel, che fa di tutto rileuo, mancha di tanta difficoltà.

seguita un nimico capitale dello scultore nel tutto e nel poco rileuo delle sue cose, le quali nulla vagliono, se non

*) *Cod.: è.*

während in der Sculptur keine von diesen vorkommt, ohne dass Natur selbst sie herstellte.

Der Bildhauer, indem er eine runde Figur macht, macht nur zwei Figuren und nicht etwa zahllose, der zahllosen Ansichten halber, von denen aus die Figur gesehen werden kann; von diesen Figuren ist die eine von vorn gesehen und die andere von hinten. Und das dem so sei, erweist sich daraus, dass, wenn du eine Figur in halberhabener Arbeit machst, von vorn gesehen, du nimmer sagen wirst, du habest mehr Arbeit zu Tag gefördert, als ein Maler in einer Figur in der nämlichen Ansicht, und ganz das Gleiche tritt ein bei einer Figur von hinten.

Das Basrelief ist aber, was scharfsinnige Ueberlegung anlangt, der runden Sculptur ohne Vergleich überlegen und nähert sich an Grösse der Speculation der Malerei einigermassen, denn es benöthigt der Perspective; die Rundsculptur dagegen macht sich mit dieser Kenntniss nichts zu schaffen, denn sie bringt nichts zur Ausführung als die (realen) Maasse, einfach, wie sie dieselben am Lebenden vorfand. Und was das anlangt, so erlernt der Maler rascher die Bildhauerei als ein Bildhauer die Malerei.

Um aber auf das, was ich vom Basrelief bemerken wollte, zurückzukommen, so sage ich, dasselbe nimmt weniger Körperanstrengung in Anspruch, als die Rundsculptur, dagegen weit mehr Ueberlegung und Aufmerksamkeit, denn man hat dabei das Verhältniss der Abstände in Betracht zu ziehen, die sich zwischen den vordersten Partien der Körper und den weiter zurückstehenden befinden, und so zwischen den zweit- und drittfolgenden, und so weiter. Wirst du, Perspectivekundiger, diese Dinge genau ansehen, so wirst du kein einziges Werk in Basrelief finden, das nicht voller Fehler wäre, was das stärkere oder schwächere Relief anlangt, das die dem Auge näheren oder weniger nahen Körperpartien richtigerweise haben müssten. In der Rundsculptur wird dies nie als Fehler vorkommen können, denn die Natur selbst kommt dem Bildhauer zu Hilfe, und wer ganz Rundes arbeitet, ist daher dieser sehr grossen Schwierigkeit ledig.

Nun folgt aber ein Hauptfeind des Bildhauers, sowohl bei ganz runden, als wenig erhabenen Werken. Die sind nichts

hanno il lume accomodato simile à quello, dove esse furono lavorate. imperocchè s' elle hanno il lume di sotto, le loro opere parranno assai*) e massime il basso rileuo, che quasi canzella nelli oppositi giuditij la sua cognitione. il che non può accadere al pittore, il quale, oltre all' haver poste le membra delle sue cose, esso si è convertito nelli due ufficj della natura, li quali sono grandissimi, e questi son le due prospettive, et il terzo di grandissimo discorso, ch' è il chiaro et scuro delle ombre e dei lumi, di che lo scultore è ignorante et è ajutato dalla natura nel modo, ch' essa ajuta le altre cose visibili**)
23. artificiose.***)

38. Come la scultura è di minore ingegno, che la pittura, e manchano in lei molte parti naturali.

Adoperandomi io non meno in scoltura che in pittura, et esercitando l' una e l' altra in un medesimo grado, mi pare con picciola imputatione poterne dare sententia, quale sia di maggiore ingegno, difficoltà e perfettione l' una che l' altra.

prima la scoltura è sottoposta à certi lumi, cioè di sopra, e la pittura porta per tutto seco e lume e ombra. e lume e ombra è la importantia adunque della scoltura. lo scultore in questo caso è ajutato dalla natura del rileuo, chelo genera per se; e il pittore per accidentale arte lo fa ne' lochi, dove ragionevolmente lo farebbe la natura.

lo scultore non si può diversificare nelle varie nature de' colori delle cose, la pittura non mancha in parte alchuna. le prospettive delli scultori non pareno niente vere, quelle del pittore pajono a centinaja de miglia di là dall' opera, la prospet-

*) *mostruose.* — **) *Cod.: invisibili.* — ***) *naturali.*

werth, wenn ihre Beleuchtung nicht ebenso eingerichtet ist als die, in der sie gearbeitet wurden. Denn, wenn sie Licht von unten bekommen, so sehen Bildhauerwerke sehr verzerrt aus, sonderlich das Basrelief, aus dem fast alle Kenntlichkeit für das ihm genübergestellte Urtheil getilgt wird. Dem Maler kann das nicht vorkommen. Dieser hat ausserdem, dass er seine Gegenstände richtig begliederte, zwei sehr bedeutende Aemter der Natur selbst übernommen, das sind die beiden Perspectiven, und auch noch ein drittes von grosser Wichtigkeit und Ueberlegung, nämlich das Helldunkel der Schatten und Lichter, von dem der Bildhauer nichts weiss, und hinsichtlich dessen ihm von der Natur ebenso ausgeholfen wird, als diese allen anderen sichtbaren, künstlichen (oder natürlichen) Dingen damit aushilft.

38. Wie die Sculptur geringeren Geistes ist, als die Malerei, und ihr viele Stücke aus der Natur abgehen.

Da ich mich nicht minder in der Sculptur als in der Malerei bethätige und beide in gleichem Masse ausübe, so scheint mir, ich könne ohne Vorwurf grosser Anmaassung ein Urtheil abgeben, welcher von beiden mehr Genie, Schwierigkeit und Vollkommenheit eigen sei.

Die Bildhauerei ist erstens an eine bestimmte Beleuchtung gebunden, nämlich an solche von oben her, und die Malerei führt ihre Lichter und Schatten überall mit sich. Licht und Schatten bilden daher für die Sculptur eine Hauptbedingung. Der Bildhauer wird, was diesen Fall anlangt, von der Natur des Runderhabenen unterstützt, das Schatten und Licht von selbst hervorbringt, der Maler aber muss dieselben durch seine hinzutretende Kunst [1]) an den Stellen hervorbringen, wo Natur sie mit Grund auch hinsetzen würde.

Der Bildhauer vermag nicht, sich in verschiedenerlei Natur von Farben der Dinge mannigfaltig zu ergehen, die Malerei steht in keinem Stücke hievon ab. Die Prospecte der Bildhauer sehen in Nichts überzeugend aus, die des Malers aber, als gingen sie Hunderte von Meilen jenseits des Bildwerks hinein,

tiva aerea è lontana dall'opera. non possono figurare li corpi transparenti, non possono figurare i luminosi, non linee reflesse, non corpi lucidi, come specchj e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri et infinite cose, che non si dicono, per non tediare.

ciò, ch'ella ha, e, che la è piu resistente al tempo, benchè ha simile resistentia la pittura fatta sopra rame grosso coperto di smalto bianco e sopra quello dipinto con colori di smalto e rimesso in fuoco e fatto cuocere. questa per eternità avanza la scoltura. potra dire lo scultore, che, dove fa un errore, non
23,1. essergli facile il raconciarlo. | questo è debole argomento a voler provare che una ismemorataggine irremediabile faccia l'opera più degna. ma io dirò bene che lo ingegno del maestro sia più difficile a racconciare, che fa simili errori, che non sia à racconciare l'opera da quello guasta.

egno W.

Nissuna comparatione è dallo ingegno et artificio e discorso della pittura a quello della scoltura, che non s'impaccia*) della prospettiva causata dalla virtu della materia e non dall'artefice. e se lo scultore dice non poter racconciare la materia levata di soperchio alla sua opera, comme può il pittore, qui si risponde, che quel che troppo leva, poco intende e non è maestro. perche se lui ha in potesta le misure, egli non levara quello che non debbe, adunque diremo tal difetto essere dell'operatore e non della materia.

ma la pittura è di maravigloso artificio, tutta di sottilissime speculationi, delle quali in tutto la scoltura n'è privata per essere di brevissimo discorso. rispondesi allo scultore, che dice, che la sua scientia è più permanente che la pittura, che tal per-

*) *Cod.: se non della prospettiua.*

weit hinter dieses weicht die Farbenperspective zurück. Die Bildhauer können weder durchsichtige noch leuchtende Körper darstellen, nicht Reflexstrahlen und nicht blanke Körper, wie Spiegel und andere dergleichen glänzende Dinge, keine Nebel, kein dunkles Wetter und so zahllose Sachen nicht, die wir nicht nennen, um nicht zu ermüden.

Was die Bildhauerei hat, ist, dass sie der Zeit länger Widerstand leistet, obwohl eine Malerei, die auf dickem, mit weissem Glasfluss überzogenem Kupfer mit Glasfarben ausgeführt, an's Feuer gesetzt und gebrannt wird, ganz ebensolche Widerstandsfähigkeit besitzt, wie jene, ja ihr sogar darin voraus ist. Der Bildhauer kann sagen, dass es ihm, wo er einen Fehler macht, nicht leicht sei, denselben wieder zu flicken. Das ist ein schwaches Argument, mit der Unmöglichkeit, eine Gedankenlosigkeit wieder gut zu machen, den höheren Rang einer Sache beweisen zu wollen. Da möchte ich vielmehr sagen, es sei schwieriger, das Genie eines Meisters zurechtzuflicken, der solche Fehler macht, als das von ihm verpfuschte Werk.

[illegible] Der Rest des Capitels befindet sich auf Blatt 28, S. 1 beim Zeichen **W.**

Gar kein Vergleich ist vom kunstvollen Scharfsinn und von der Theorie der Malerei zu denen der Sculptur, die sich um ihre Perspective nicht müht, da dieselbe durch Verdienst des Materials und nicht des Werkführers verursacht wird. Und wenn der Bildhauer sagt, er könne das zuviel weggehauene Material nicht wieder an sein Werk anstücken, wie der Maler thut, so antwortet man ihm hier, dass Einer, der zuviel weg haut, wenig versteht und kein Meister ist. Denn wenn er die Maasse in der Gewalt hat, so wird er nicht weghauen, was er nicht soll, wir werden also sagen, dieser Mangel hafte dem Werkführer an und nicht dem Material.

Aber die Malerei ist von wunderbarer Kunstfertigkeit und besteht durchweg aus subtilsten Speculationen, deren die Sculptur gänzlich entbehrt, da sie eine sehr kurze Theorie besitzt. Dem Bildhauer, der sagt, seine Wissenschaft sei beständiger als die Malerei, erwidert man, diese Beständigkeit sei Verdienst des plastischen Materials und nicht des Bildhauers, und es solle der-

manentia è virtù della materia sculta e non dello sculture, et in questa parte lo scultore non se lo debbe attribuire à sua gloria, ma lasciarla alla natura, creatrice di tale materia.

39. Dello scultore e pittore.

Lo scultore ha la sua arte di maggior fatica corporale che
il pittore, cioè, meccanica e di minor fatica mentale, cioè, che
21. ha poco discorso rispetto alla pittura, perchè esso scultore
solo leva, et il pittore sempre pone: lo scultore sempre leva
di una sola materia, et il pittore sempre pone di varie materie.
lo scultore solo ricerca i lineamenti, che circondano la materia
sculta, et il pittore ricerca li medesimi lineamenti et oltre à
quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto, delle quali cose
la natura n'aiutta di continuo lo scultore, cioè con ombra e
lume e prospettiva, le quali parti bisogna che il pittore se le
acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura, e lo
scultore le trova di continuo fatte. e se tu dirai, egli è alcuno
scultore, che intende quello, che intende il pittore, io ti ris-
pondo, che donde lo scultore intende le parti del pittore,
ch'esso è pittore, e dove esso non le intende, ch'egli è sem-
plice scultore. ma il dipintore ha di bisogno sempre d'intendere
la scultura, cioe, il naturale, che ha il rileuo, che per se genera
chiaro e scuro e scorto; e per questo molti ritornano alla na-
tura per non essere scientiati in tale discorso d'ombre e lume
e prospettiva, e per questo ritrattano il naturale, perche solo
tal ritrarre ne ha messo in uso, senza altra scientia e discorso
di natura in tal proposito. e di questi ce n'è alcuni, che per
vetri et altre carte o veli trasparenti riguardano le cose fatte
dalla natura, e quivi nella superfitie delle trasparentie le profi-
lano, e quelle colle regole della proportionalita le circondano
di profili, crescendole alcuna volta dentro a tali profili, l'occu-
pano di chiaro scuro, notando il sito, la quantità e figura
d'ombre e lumi. ma questo e da essere laudato in quelli, che
21 b. sanno fare di fantasia appresso li effetti di natura, ma sol
usano tali discorsi per levarsi alquanto di fatica e per non
mancare in alcuna particola della vera imitatione di quella cosa,
che con processione*) si debbe fare simigliare. ma questa tale

*) *Vielleicht: precisione.*

selbe in diesem Theil nichts sich selbst zum Ruhm anrechnen, sondern diesen der Natur überlassen, der Schöpferin solchen Materiales.

39. Vom Bildhauer und Maler.

Dem Bildhauer kostet seine Kunst mehr körperliche Anstrengung als dem Maler, d. h. sie ist handwerksmässiger und ist von geringerer Anstrengung für den Geist, sie hat nämlich im Vergleich zur Malerei eine sehr wenig umfangreiche Theorie, denn der Bildhauer nimmt nur weg, und der Maler trägt fortwährend auf; der Bildhauer nimmt von einem einzigen Material weg, und der Maler setzt in verschiedenerlei Material unaufhörlich hin. Der Bildhauer sucht nur die Linienzüge auf, die den plastischen Stoff umgeben, der Maler bestimmt die gleichen Linien und ausserdem sucht er auch Schatten und Licht nebst Farbe und Verkürzung auf, mit denen die Natur dem Bildhauer fortwährend aushilft, mit Schatten, Licht und Perspective nämlich. Diese Stücke muss sich der Maler aus Kraft seines Geistes erwerben, und muss sich ihrethalben in die Natur selbst verwandeln, der Bildhauer aber findet dieselben fortwährend schon gemacht. Und wenn du sagst, es gibt manchen Bildhauer, der ebensoviel versteht, als ein Maler, so antworte ich dir: Von da an, wo der Bildhauer sich auf die Stücke des Malers versteht, ist er Maler, nur wo er dies nicht thut, ist er blos Bildhauer. Der Maler hingegen muss die Sculptur immer verstehen, das Naturvorbild nämlich, das Relief hat, welches von selbst Helldunkel und Verkürzung erzeugt. Und daher greifen Viele fortwährend auf die Natur zurück, da sie in solcher Theorie von Schatten und Licht und Perspective nicht wissenschaftlich gebildet sind, und malen deshalb das Naturvorbild ab, weil nur solches Abmalen, ohne weitere Wissenschaft und Theorie über die Natur, sie in dieser Beziehung etwas in praktische Uebung gebracht hat. Unter Denen sind Einige, welche die Naturgegenstände durch Glasscheiben oder sonst auch durch transparentes Papier oder Schleier betrachten und sie hier auf der Fläche dieser durchsichtigen Dinge profiliren; mit Hilfe der Regeln der Proportionalität ziehen sie dann feste Umrisse herum, indem sie hie und da an jenen Profilen etwas zugeben, und füllen sie

inventione è da essere vituperata in quelli, che non sanno per se ritrarre, nè discorrere coll' ingegno loro, perchè contale pigritia sono destruttori del loro ingegno, nè mai sanno operare cosa alcuna bona senza tale ajuto. e questi sempre sono poveri e mischini di ogni loro inventione o' componimento di storie, la qual cosa è il fine di tale scientia, come a suo luogo fia dimostrato.

40. Comparatione della pittura alla scoltura.

· La pittura è di maggior discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia, che la scultura, percioche necessita costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura e che sia interprete infra essa natura e l'arte, comentando con quella le cause delle sue dimostrationi costrette dalla sua legge, et in che modo le similitudini delli obietti circostanti all'occhio concorrino colli veri simulacri alla popilla dell'occhio, e infra li obietti eguali in grandezza quale si dimostrera maggiore a esso occhio; e infra li colori eguali qual si dimostrera più o' meno oscuro o' più o' meno chiaro; e infra le cose di eguale bassezza quale si demostrerà più o' men bassa, e di quelle, che sono poste in altezza eguale, quale si dimostrera piu o' meno alta; e delli obietti eguali posti in varie distantie perchè si dimostreranno men noti l' un che l' altro.

e tale arte abbraccia e restringe in se tutte le cose visibili, il che far non può la povertà della scoltura, cioè: li colori di

mit Hell und Dunkel aus, wozu sie sich (auf dem Schleier) Stelle, Quantität und Figur der Schatten und Lichter bemerken. Das ist aber nur an Solchen zu loben, die auch aus der Phantasie der Naturwirklichkeit nahe zu kommen verstehen und derartige Mittel der Theorie nur anwenden, um sich etwas Mühe zu sparen, und es in keinem Stück der richtigen Nachahmung einer Sache zu verfehlen, die im weiteren Verlauf[1]) (mit Präcision [?]) ähnlich gemacht werden soll. Dagegen sind derartige Erfindungen bei Denen zu tadeln, die ohne dieselben nicht abzuzeichnen, und auch nicht mit ihrem Geist theoretisch zu überlegen verstehen. Denn durch solcherlei Faulheit werden sie zu Zerstörern ihres Talentes, und wissen ohne jene Hilfsmittel niemals etwas Gutes fertig zu bringen. Sie sind denn auch stets arm und erbärmlich in Erfindungen und Composition von Historien, worin das Endziel der in Frage stehenden Wissenschaft liegt, wie seinesorts auseinandergesetzt werden soll.

40. Vergleichung der Malerei mit der Bildhauerei.

Die Malerei ist von grösserer geistiger Erwägung, von grösserer Kunstfertigkeit und wunderbarer als die Sculptur, denn Nothwendigkeit zwingt den Verstand des Malers, sich in den Verstand der Natur selbst zu verwandeln und zum Dolmetscher zwischen selbiger Natur und der Kunst zu werden, indem er mit jener die Ursachen ihrer, dem Zwang ihres Gesetzes unterworfenen, beweiskräftigen Darstellungen bespricht, als: in welcher Weise die Scheinbilder der Objecte rings um's Auge her, das wahre Bildniss tragend, zur Pupille des Auges zusammenlaufen; ferner, welches unter gleichgrossen Objecten sich dem Auge als das grössere zeigen wird; unter gleichartigen Farben, welche da dunkler oder weniger dunkel, welche mehr oder weniger hell aussehen wird; und welches von gleich niedrig stehenden Dingen niedriger oder weniger niedrig, und von in gleicher Höhe postirten mehr oder minder hoch erscheint, warum sich unter Gegenständen, die in verschiedenerlei Abständen stehen, einer deutlicher zeigt als der andere.

Es umfasst diese Kunst und schliesst in sich zusammen alle sichtbaren Dinge, was die Armuth der Bildhauerei nicht

tutte le cose e loro diminutioni; questa figura le cose trasparenti e lo scultore ti mostrerà le naturali senza suo artefizio; il pittore ti mostrerà varie distantie con variamento del colore dell'aria interposto fra li obietti e l'occhio, egli le nebbie, per le quali con difficoltade penetrano le spetie delli obietti, egli le pioggie, che mostrano dopo se li nuvoli con monti e valli, egli la polvere, che mostrano in se e dopo se li combattenti di essa motori, egli li fumi*) più o men densi; questo ti mostrerà li pesci scherzanti infra la superfitie delle acque e il fondo suo, egli le pulite giare con vari colori posarsi sopra le lavate arene del fondo de' fiumi circondati delle verdeggianti erbe dentro alla superfitie dell'acqua, egli le stelle in diverse altezze sopra di noi e così altri innumerabili effetti, alli quali la scoltura non aggionge.

dice lo scultore, che il basso rileuo è di specie di pittura. questo in parte si accetterebbe in quanto al disegno, perchè partecipa di prospettiva. ma inquanto alle ombre e lumi, è falso in scoltura e in pittura, perchè le ombre di esso basso rileuo**) sono della natura del tutto rileuo, come sono le ombre delli scorti, che non ha l'oscurità della pittura o'scultura tonda. ma questa arte è una mistione di pittura e scoltura.

41. Equiparatione da Pittura a Scultura.

20 a. Mancha la scoltura della bellezza de' colori, mancha della prospettiva de' colori, mancha della prospettiva e confusione de' termini delle cose remote all'occhio, imperocchè così farà cognito li termini delle cose propinque, come delle remote, non farà l'aria interposta infra l'obietto remoto all'occhio occupare più esso obietto, che l'obietto vicino, non farà i corpi lucidi e trasparenti, come le figure velate, che mostrano la nuda carne

*) *Cod.: fiumi.* — **) *non.*

vermag, nämlich: die Farben aller Dinge und ihre Abnahme; sie stellt das Hindurchscheinen von Dingen (durch andere) dar, und der Bildhauer zeigt dir ohne Scharfsinn und Künstlichkeit nur reale; verschiedenerlei Entfernungen wird dir der Maler zeigen, mit wechselnder Farbe der Luft, die zwischen die Objecte und das Auge eingeschoben ist; er zeigt die Nebelschichten, durch welche die Scheinbilder der Objecte nur mit Schwierigkeit hindurchdringen können, Regenschauer, die hinter ihrem Schleier Wolken sammt Bergen und Thälern sehen lassen; er zeigt dir den Staub, in dem und durch den hindurch die Kämpfer, die ihn aufwirbeln, sichtbar werden, Rauchwolken, mehr oder weniger dicht. Der Maler wird dir die Fische zeigen, wie sie zwischen Oberfläche und Grund des Wassers spielen, er zeigt dir in des Wassers Oberfläche, wie die reinlichen Kiesel buntfarbig im Flussgrund auf dem gewaschenen Sande liegen, umwachsen von grünenden Gräsern. Die Sterne über uns in verschiedenerlei Höhe zeigt er dir und so ganz unzählbare andere Dinge der Wirklichkeit, an welche die Sculptur nicht reicht.

Der Bildhauer sagt, das Basrelief sei eine Art von Malerei. Dies wäre zum Theil annehmbar, was die Zeichnung anlangt, denn diese wird der Perspective theilhaftig. Was aber Schatten und Lichter betrifft, so ist das Relief falsch, sowohl als Sculptur, wie auch als Malerei. Denn die Schatten des Basreliefs entsprechen nicht der Natur derer an der Rundsculptur, z. B. die Schatten der Verkürzungen; die haben im Basrief nicht die Dunkelheit der entsprechenden Schatten in Gemaltem oder in Rundsculptur. Aber dieser Kunstzweig ist überhaupt ein Mischding zwischen Malerei und Sculptur. [1])

41. Vergleich von Malerei zu Sculptur.

Die Sculptur entbehrt der Schönheit der Farben, es geht ihr die Farbenperspective ab, ihr fehlt das Verschwimmen der Grenzen vom Auge entfernter Dinge, denn sie wird die Umrisse naher und entfernter Gegenstände gleich kenntlich machen. Sie wird dem Auge den entfernten Gegenstand durch die zwischenlagernde Luft nicht mehr verhüllen lassen als einen nahen, sie wird keine glänzenden, noch auch hindurchscheinende Körper nachbilden, wie verschleierte Figuren, die das nackte

sott' i veli a quella anteposti, non farà la minuta giarra di varj colori sotto la superfitie delle trasperenti acque.

42. Comparatione della Pittura alla Scultura.

La pittura è di maggior discorso mentale, che la scultura e di maggiore artificio, conciosiachè la scoltura non è altro, che quel, ch' ella pare, cioe nell' essere corpo rilevato e circondato di aria e vestito da superfitie oscura e chiara, como sono li altri corpi naturali; e l' artificio è condotto da due operatori, cioe dalla natura e dall' homo. ma molto è maggiore quello della natura conciosiache s' ella non soccorresse tale opera con ombre più o meno oscure e con li lumi più o men chiari, tale operatione sarebbe tutta di un colore chiaro e scuro, à similitudine di una superfitie piana. e oltra questa ui si aggionge l' adiutorio della prospettiva, la quale colli suoi scorti ajuta voltare la superfitie muscolosa de' corpi a' diversi aspetti, occupando l' un muscolo l' altro con maggiore o minore occupatione. qui risponde lo scultore e dice: s' io non facessi tali muscoli, la prospettiva non me li scorterebbe. al quale si risponde, che
26. se non fosse l' ajuto del chiaro e scuro, tu non potresti fare tali muscoli, perche tu non li potresti vedere. dice lo scultore, ch' egli è esso, che fa nascere il chiaro e lo scuro col suo levare dalla materia sculta. rispondesi, che non egli, ma la natura fa l' ombra, e non l' arte, e che s' egli scolpisse nelle tenebre, non vederebbe nulla, perche non vi è varietà, nè anco nelle nebbie circondanti la materia sculta con eguale chiarezza non si vederebbe altro, che li termini della materia sculta nelli termini della nebbia, che con lei confina. e dimando a te scultore, perche tu non conduci opere a quella perfettione in campagna circondate da uniforme lume universale dell' aria, come tu fai a un lume particolare, che di alto discenda alla luminatione della tua opera? e se tu fai nascere l'ombra a tuo bene placito nel levare della materia, perchè non la fai medesimamente nascere nella materia sculta al lume universale, come tu fai nel lume particolare? certo tu t' inganni, ch' egli è altro maestro, che fa esse ombre e lumi, al quale tu famiglio pero pari la materia, dov' egli imprime essi accidenti. sicche non ti gloriare

Fleisch unter den darüber hinliegenden Schleiern sehen lassen, und auch nicht den kleinen mannigfarbigen Kies unter der Oberfläche durchsichtiger Gewässer.

42. Vergleichung der Malerei mit der Sculptur.

Die Malerei ist von grösserer geistiger Erwägung als die Sculptur und von grösserer Kunstfertigkeit, denn eine Sculptur ist nicht anders, als wie sie zum Vorschein kommt, sie ist nämlich ein erhabener Körper, den Luft umgibt und eine dunkle und helle Oberfläche bekleidet, ganz wie die anderen, die Natur-Körper, auch sind. Ihre kunstvolle Hervorbringung aber wird von zwei Werkmeistern geführt, von der Natur und vom Menschen. Der Werkantheil der Natur ist jedoch bei weitem der grössere, denn, wenn sie selbigem Werk nicht mit dunkleren und weniger dunklen Schatten und mit mehr oder minder hellen Lichtern beispränge, so würde die Arbeit durchaus von einer hellen oder dunklen Farbe sein, ganz wie eine ebene Fläche. Hiezu tritt die Unterstützung der Perspective, die mit ihren Verkürzungen dazu verhilft, dass die muskulöse Oberfläche der Körper nach den verschiedenen Seiten hin umwendet, indem ein Muskel den anderen stärker oder minder stark verdeckt. Hier antwortet der Bildhauer und sagt: Wenn ich diese Muskeln nicht machte, so würde die Perspective sie mir nicht verkürzen. Darauf antwortet man so: Wäre nicht die Hilfe von Hell und Dunkel, so wärest du nicht im Stande selbige Muskeln zu machen, weil du sie nicht sehen könntest. Der Bildhauer sagt, er sei es, der vermöge seines Wegnehmens von dem behauenen Stoff das Hell und Dunkel entstehen lasse. Man erwidert, nicht er, sondern die Natur bringe den Schatten hervor, nicht aber die Kunst; und wenn er in der Dunkelheit arbeitete, so würde er nichts sehen, denn da gibt es keine Unterschiede; und auch wenn Nebel das behauene Material mit gleichmässiger Helligkeit umgäbe, so würde Einem nichts anderes sichtbar sein, als die Umrisse dieses Materiales innerhalb der Umrisse des Nebels, da, wo dieser an sie anstösst. — Ich frage dich Bildhauer, warum du nicht im freien Felde, umgeben vom allseitigen Licht der Luft Werke zu solcher Vollendung führst, wie bei einseitigem Licht, das von oben her zur Beleuchtung deiner Arbeit her-

delle altrui opere. a te sol bastano le lunghezze e grossezze delle membra di qualonque corpo e le loro proportioni, e questa è tua arte. il resto, ch'è il tutto, è fatto dalla natura, maggior maestro di te.

dice lo scultore, che farà di basso rileuo e che mostrera per via di prospettiva quel, che non è in atto. rispondesi, che la prospettiva è membro della pittura, e che in questo caso
‖ 26,2. lo scultore si fa pittore, come si è dimostrato dinanti.|

43. Escusatione dello scultore.

Dice lo scultore, che s'esso leva più marmo, che non debbe, che non può ricorreggere il suo errore, come fa il pittore. al quale si risponde, che chi leva piu, che non debbe, che non e maestro, perche maestro si domanda quello, che ha vera scientia della sua operatione. risponde lo scultore, che, lavorando il marmo, si scuopre una rottura, che ne fu causa lei e non il maestro di tale errore. rispondesi tale scultore essere in questo caso, come il pittore, a chi si rompe et offende la tavola, donde egli dipinge. dice lo scultore che non può fare una figura, che non ne faccia infinite per l'infiniti termini, che hanno le quantita continue. rispondesi, che l'infiniti termini di tal figura si riducono in due mezze figure, cioe una mezza dal mezzo indietro, e l'altra mezza dal mezzo innanti, le quali sendo ben proportionate, compongono una figura tonda, e queste tali mezze, avendo li loro debiti rileui in tutte le loro parti, risponderanno per se senza altro magistero per tutte le infinite figure, che tale scultore dice aver fatti. che il medesimo si può dire da*) uno,

*) *Cod.: ad.*

niederkommt? Und wenn du die Schatten nach deinem Wohlgefallen beim Wegnehmen des Bildmaterials entstehen lässest, warum lässest du sie in diesem Stoff nicht ebenso bei allgemeinem Licht hervorkommen, wie bei besonderem? Gewiss, du trügst dich, es ist ein anderer Meister, der die Schatten und Lichter macht, dem du die Materie, auf die er diese zufälligen Eigenschaften hindruckt, als Diener vorhältst und richtest, demnach rühme dich nicht der Werke eines Anderen. Du hast an den Längen und Dicken der Gliedmassen eines jeden Körpers genug und an deren Verhältnissen, das ist deine ganze Kunst, und der Rest, der Alles ist,[1]) wird von der Natur, der Meisterin, die grösser als du, hervorgebracht.

Sagt der Bildhauer, er werde in Basrelief arbeiten und auf dem Weg der Perspective zeigen, was in Wirklichkeit nicht da ist, so antwortet man, die Perspective sei ein Glied der Malerei, und der Bildhauer mache sich in solchem Fall zum Maler, wie vorhin dargelegt ward.

43. Entschuldigung des Bildhauers.

Der Bildhauer sagt, dass, wenn er mehr Marmor wegnimmt als er soll, er sein Versehen nicht wieder verbessern kann, wie der Maler. Hierauf antwortet man, dass kein Meister ist, wer mehr weghaut als er sollte, denn Meister nennt man den, der von seinem Werk wahre Wissenschaft hat. Der Bildhauer antwortet, wenn, indem er den Marmor bearbeitet, ein Sprung zum Vorschein komme, dann sei der an dem Fehler schuld und nicht der Meister. Die Antwort lautet, ein Bildhauer sei hier im gleichen Fall wie ein Maler, dem seine Tafel zerbricht und beschädigt wird, auf die er malt. Der Bildhauer sagt, er könne keine Einzelfigur machen, ohne dass er zahllose mache, der unendlich vielen Grenzen wegen, die stetige Grössen haben. Man antwortet: Die unendlich vielen Umrisse solch' einer Figur reduciren sich auf zwei halbe Figuren, nämlich eine von der hinteren und eine von der vorderen Hälfte, und wenn dieselben die rechten Verhältnisse haben, so bilden sie zusammen eine runde, und es werden solche Hälften, haben sie nur an allen ihren Partien das gebührende Relief, ohne dass es sonst grosser Meistergeheimnisse

che faccia un vaso al torno, perchè anchora egli può mostrare il suo vaso per infiniti aspetti.

ma che può fare lo scultore, che gli accidenti naturali al continuo non lo soccorrino in tutti li necessarj et oportuni casi, il quale ajuto è privato d'inganno; e questo è il chiaro scuro, che i pittori dimandano lume et ombra, li quali il pittore con grandissima speculatione da se generatoli con le medesime quantità e qualità e proportioni ajutandosi, che la natura senza
27. ingegno dello scultore ajuta la scultura. e la medesima natura ajuta tale artefice con le debite diminuitioni, colle quali la prospettiva per se produce naturalmente senza discorso dello scultore; la qual scientia al pittore fa bisigno che col suo ingegno si l'acquisti. Dirà lo scultore fare opere più eterne, che il pittore. qui si risponde essere virtù della materia sculta, e non dello scultore, che la scolpisce, e se 'l pittore dipinge in terra cotta co' vetri, essa sarà più eterna, che la scoltura.

L°A.car.29. **44.** Dell' obbligho, ch' ha la scoltura col lume, e non la pittura. *a.*

Se la scoltura avrà il lume di sotto, parrà cosa mostruosa e strana; questo non accade alla pittura, che tutte le parti porta con seco.

L°A.car.17. **45.** Differentia, ch'è dalla pittura alla scoltura.

La prima maraviglia, che apparisce nella pittura, è il parer spiccata dal muro o' d' altro piano et ingannare li sottili giuditij con quella cosa, che non è divisa dalla superfitie della pariete; qui in questo caso lo scultore fa le opere sue, che tanto pajono, quanto elle sono; e qui è la causa, che il pittore bisogna, che faccia l' ufficio della notitia nelle ombre, che sieno compagne de' lumi. allo scultore non bisogna tale scientia, perche la na-

bedarf, ganz von selbst für alle die zahllosen Figuren Rede stehen, die so ein Bildhauer gemacht haben will; ganz dasselbe könnte von sich ein Topfdreher sagen, denn auch der kann seinen Topf in zahllosen Ansichten herweisen.

Aber was kann der Bildhauer machen, ohne dass die natürlichen Zustände ihm fortwährend beisprängen, in allen Fällen, wo es noththut und von Vortheil ist? Diese Hilfe ist sonder allen Trug; sie besteht im Hell und Dunkel, das die Maler Licht und Schatten nennen, und diese muss der Maler mit sehr grosser Ueberlegung erzeugen, sich mit den gleichen Quantitäten, Qualitäten und Verhältnissen helfend, wie sie die Natur ohne Genie des Bildhauers dem Bildhauerwerk zu Hilfe führt. Und die nämliche Natur hilft diesem letzteren Künstler auch mit den gebührenden Verjüngungen aus, mit denen sie ganz von selbst und auf natürlichem Wege (am Bildhauerwerk) die Perspective herstellt, ohne Erwägen des Bildhauers, der Maler aber muss sich diese Wissenschaft mit seinem Talent erwerben. Der Bildhauer wird sagen, er mache dauerhaftere Werke als der Maler. Hier antwortet man, das sei Verdienst des ausgemeisselten Stoffes und nicht des Bildhauers, der heraushaut, und wenn der Maler mit Glasfarben auf gebranntem Thon malt, so wird das dauerhafter sein als eine Sculptur.

44. Wie die Sculptur an die Beleuchtung gebunden ist, und die Malerei nicht.[1]) L°A. car. 29.

Wenn ein Bildhauerwerk das Licht von unten her bekommt, so wird es wie etwas Unförmliches und Befremdendes aussehen. Dies tritt bei einer Malerei nicht ein, dieselbe führt Alles, was zu ihr gehört, mit sich.

45. Unterschied, der von der Malerei zur Sculptur ist. L°A. car. 17.

Das erste Wunder, das in der Malerei zu Tage tritt, ist, dass das, was nicht von der Oberfläche der Bildwand getrennt ist, von der Mauer oder sonstigen Ebene abgehoben erscheint und das feinste Urtheil täuscht. Was diesen Fall betrifft, so macht der Bildhauer seine Werke derart, dass sie genau so viel scheinen, als sie sind. Hier liegt die Ursache, aus der dem Maler noththut, dass er der Deutlichkeit in den

tura ajuta le sue opere, com' essa fa anchora à tutte le altre cose corporee, dalle quali tolto la luce, sono di un medesima colore, e rendutale la luce, sono di varj colori, cioè chiaro e scuro. la seconda cosa, che 'l pittore con gran discorso bisogna,*)
27.2. che con sottile inuestigatione ponga ‖ le uere qualità e quantità dell' ombre e lumi. qui la natura per se le mette nelle opere dello scultore.**) la prospettiua, investigatione et inuentione sottilissima delli studj mattematici, la quale per forza di linee fa parere remoto quel, ch'è uicino, e grande quel, ch'è picciolo. Qui la scoltura è ajutata dalla natura in questo caso e fa senza inuentione dello scultore.

Car. 28. (*m. 1:* Notta, come il sequente mezo capitulo ua posto dietro a l'altro suo mezo, qual comincia à carte 23 del presente libro et resta diviso à car. 23 fac. 2 al segno **W**, et finisce cosi: „LOPERA da quello guasta"; errore occorso per la lettera, ch' è mancina, et perche era trameggiato su n' altra carta al contrario.)

Ad 38 W.

Noi sappiamo bene, che quello, che sarà prattico, non farà simili errori, anzi con buone regole andra leuando tanto poco per uolta, che conducerà bene la sua opera.

Ancora lo scultore, se fa di terra o'cera, può leuare e porre, e quand'è terminata, con facilità si gitta in bronzo. e quest' è l' ultima operatione e la piu permanente, che abbia la scoltura, imperocchè quella, ch'è solo di marmo, è sottoposta alla rouina, che non è 'l bronzo.

*) *è.* — **) *Tertia è.*

Schatten warte, dass dieselben zu den Lichtern stimmen. Dem Bildhauer ist diese Wissenschaft nicht von nöthen, denn die Natur hilft seinen Werken hier aus, wie allen sonstigen körperlichen Dingen. Entzieht man diesen das Licht, so sind sie von einer Farbe, und wenn man es ihnen wiedergibt, so sind sie verschiedenfarbig, hell und dunkel nämlich. — Das Zweite, dessen der Maler unter grossem Erwägen bedarf, ist, dass er mit feinsinniger Bedachtsamkeit die richtigen Qualitäten und Quantitäten der Schatten und Lichter einsetze. An die Werke des Bildhauers setzt diese die Natur von selbst hin. Das Dritte ist die Perspective, eine sehr feine, aus den mathematischen Studien entspringende Untersuchung und Erfindung, die aus Kraft von Linien entfernt aussehen lässt, was in der Nähe, und gross was klein ist. Hier in diesem Fall wird die Sculptur[1]) von der Natur unterstützt und leistet, ohne dass der Bildhauer erfindet.

(*m. 1:* Bemerke, wie dies folgende halbe Capitel hinter Car. 28.
seine andere Hälfte zu setzen ist, die auf Blatt 23 gegenwärtigen Buches anfängt und auf Blatt 23, Seite 2 abbricht, beim Zeichen W endigend: „Das von ihm verpfuschte Werk". Dies Versehen begegnete wegen der linkshändigen Schrift, und weil die Hälfte auf ein gegenüberstehendes [oder verkehrtes] Blatt geschrieben war.)

Ad 38 W.

Wir wissen wohl, wer Uebung hat, wird derartige Versehen nicht begehen, er wird im Gegentheil mit guten Regeln voranschreiten, indem er immer so wenig wegnimmt, dass er sein Werk gut weiter führt.

Aber auch der Bildhauer kann, wenn er in Thon oder Wachs arbeitet, wegnehmen und zusetzen, und wenn es fertig, giesst er's mit Leichtigkeit in Bronze. Dies ist die letzte Operation, welche die Sculptur hat, und auch die dauerhafteste; denn das nur in Marmor Ausgeführte ist der Zerstörung ausgesetzt, was bei der Bronze nicht der Fall.

Adonque quella pittura fatta in rame, che si può, com'è detto della pittura, leuare e porre, — à par al bronzo, che quando faceui quella di cera, si poteua anche lei leuare e porre, — se questa scoltura di bronzo, quella*) di rame e di uetro è eternissima. Se il bronzo rimane nero e bruno, questa pittura è piena di uarj e uaghi colori e d'infinite uarietà, delle quali, com'è**) di sopra***); se un'uolesse dire solamente della pittura in tauola, di questo m'accorderei anch'io co'la scoltura, dicendo cosi: come la pittura è più bella e di più fantasia e piu copiosa, è la scoltura piu durabile; ch'altro non ha. la scoltura con poca faticha mostra quel, che la pittura pare; cosa miracolosa, a far parere palpabili le cose impalpabili, rileuate
28 v. le cose piane, lontane le cose uicine! in effetto, la pittura è ornata d'infinite speculationi, che la scoltura no'l'adopra. (*m. 3:* delle quali mancha la scoltura.)

46. De Pittura e Poesia.

Per fingere le parole la poesia supera la pittura, et per fingere fatti la pittura supera la poesia, et quella proportione ch'è da' fatti alle parole, tal'è dalla pittura ad essa poesia, perchè i fatti sono subbieto dell'occhio, et le parole subbieto dell'orrecchio, et cosi li sensi hano la medesima proportione infra loro, quale hano li loro obbieti infra se medesimi, et per questo giudico la pittura essere superiore alla poesia. Ma per non sapere li suoi operatori dire la sua ragione è restata lungo tempo sanza aduocati, Perche lei non parla, ma per se si dimostra e termina ne' fatti; et la poesia finisce in parole, co'le quali come briosa se stessa laude.

*) *pittura.* — **) *detto.* — ***) *non si dice, per non tediare.*

Solche auf Kupfer ausgeführte Malerei also, bei der man, wie von der Malerei gesagt ward, wegnehmen und zusetzen kann, ebenso wie du bei der Bronzesculptur, als du das Wachsmodell machtest, gleichfalls wegnehmen und auftragen konntest, — diese Malerei mittelst Kupfer und Glas ist, wenn die Bronzesculptur ewig, gleichfalls höchst ewig. Und bleibt eine Bronze schwarz und braun, ein solches Bild ist voll mancherlei und anmuthiger Farben und hat unendliche Mannigfaltigkeit (der Naturvorwürfe), von denen wir, wie oben gesagt, nicht weiter reden, um nicht zu ermüden. Wollte Einer nur von der Malerei auf Holztafeln sprechen, so würde ich mich bezüglich dessen gleichfalls mit der Bildhauerei verständigen, und zwar dahin: Wie die Malerei schöner und von mehr Phantasie und reichhaltiger ist, so ist die Bildhauerei dauerhafter. Etwas Anderes hat sie nicht voraus. Sie zeigt mit geringer Mühe das, was die Malerei scheint. O wunderbare Sache, Ungreifbares greifbar aussehen zu lassen, Flaches erhaben, etwas Nahes entfernt. In der That, die Malerei ist mit unzähligen Künsten der Speculation und mit zahllosen Fällen der Schau geschmückt, welche die Sculptur nicht in's Werk setzt. (*m. 3:* deren die Sculptur entbehrt.)

46. Von Malerei und Dichtkunst.

Im Vorstellen von Worten geht die Poesie über die Malerei, im Vorstellen von Thatsachen aber übertrifft die Malerei die Dichtkunst, und das gleiche Maassverhältniss, das von Thaten und Wirklichkeiten zu Worten ist, besteht auch von der Malerei zur Poesie. Denn Wirklichkeiten sind dem Auge unterthan, Worte aber dem Ohr, und so stehen auch die Sinne in dem gleichen Rangverhältniss zu einander, wie ihre Gegenstände unter sich. Daher urtheile ich, die Malerei sei über der Poesie; da aber die sie Ausübenden ihre guten Rechtsgründe nicht auszusprechen verstanden, so ist sie lange Zeit ohne Anwalt geblieben. Denn sie selbst redet nicht in Worten, sondern legt durch sich selbst ihr Wesen dar, sie schliesst mit Thaten ab. Die Poesie hingegen läuft auf Worte hinaus, mit denen sie in wohlgemuther Redseligkeit [1]) sich selbst lobt.

(*m. 1:* Questo capitolo de Pittura et Poesia è ritrovato doppo l'aver scritto tutto 'l libro. pero mi pare starebbe bene. s'ei seguissi dietro il cap. „Quale scientia è meccanica et quale non è meccanica, a car. 19 f. 2. [*Mit schwärzerer Tinte:*] più tosto dietro al cap. arguitione del poeta contra 'l pittore a car. 14 f. 2. overo dietro al seguente.)

(*Car. 29 und 30 unbeschrieben.*)

(*m. 1:* Dieses Capitel ward gefunden, nachdem man das Buch schon ganz geschrieben hatte; indess mir scheint, es stünde am Platz, wenn es auf das Capitel folgte: Welche Wissenschaft ist handwerksmässig, und welche nicht, auf Blatt 19, Seite 2 — [*mit schwärzerer Tinte:*] vielmehr nach dem Capitel: Einsprache des Dichters gegen den Maler, auf Blatt 14, Seite 2, oder auch nach dem darauf folgenden.)

PARTE SECUNDA.*)

Car. 31. **47.** Quello, che debbe prima imparar' il giouane.

Il giouane debbe prima imparare Prospettiua; poi le misure d'ogni cosa; poi di mano di bon maestro, per assuuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi la raggione delle cose imparate; poi ueder' un tempo di mane di diuersi maestri; poi fare habito a metter' in praticha et operare l'arte.

48. *b.* Qual studio debb'essere nei giouani. (*m. 3:* Stara meglio dire: Del studio de' giouani.)

Lo studio de' giouani, li quali desiderano, de proffettionarsi nelle scientie imitatrici di tutte le figure de l'opere di Natura, debbono essere circh' al dissegno accompagnati da l'ombre e lumi conuenienti al sito, doue tali figure so' collocate.

49. *c.* Quale regola si de' dare a' putti pittori. (*m. 3:* Sara meglio dire: Regola, co' la quale s' hāno da gouernare quelli, ch uogliono imparare la pittura.)

Noi conosciamo chiaramente, che la uista è delle veloci operazioni, che sia, e in un ponto uede infinite forme, nientedimeno non comprende, se non una cosa per uolta. poniamo

*) *Im Inhaltsverzeichniss des Cod. benannt: Precetti del Pittore.*

ZWEITER THEIL.*)

47. Was der Lehrbursche zu allererst lernen soll.

Zuerst soll der Bursche Perspective lernen, [1]) darauf jeden Dinges Maasse. Danach soll er nach guten Meisters Hand zeichnen, um sich an gute Gliedmaassen zu gewöhnen, und dann nach der Natur, um sich die Gründe des Erlernten zu bestätigen. Hierauf soll er sich eine Zeit lang Werke von Hand verschiedener Meister ansehen, und endlich sich gewöhnen, die Kunst praktisch auszuüben.

48. Welche Art von Studium soll bei jungen Leuten sein. (*m. 3:* Es wird besser anstehen zu sagen: Studium der jungen Leute.)

Das Studium der jungen Leute, die wünschen, es in den Wissenschaften zur Vervollkommnung zu bringen, welche alle Figur der Naturwerke nachahmen, soll um die Zeichnung bemüht sein, begleitet von denjenigen Schatten und Lichtern, die sich für den Ort schicken, an dem solche Figuren aufgestellt sind.

49. Welche Regel soll man den Malerlehrbuben geben. (*m. 3:* Es wird besser sein zu sagen: Regel, mit der man diejenigen erziehen soll, welche die Malerei erlernen wollen.)

Wir wissen klar, dass das Sehen zu den schnellsten Verrichtungen gehört, die es gibt, und das Gesicht in einem Punkt (und Augenblick) unzählige Formen erblickt. Nichts-

---

*) *(im Register des Cod. benannt: Malervorschriften.)*

caso, tu lettore guardi in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai, questa essere piena di uarie lettere, ma no' cognoscerai in questo tempo, che lettere sieno, nè ch' uogliano dire; onde ti bisogna fare à parola à parola, uerso per uerso, à uoler hauere notitia d' esse lettere; anchora, se uorrai montare à l' altezza dun ediffitio, conueratti salire à grado à grado, altramente fia impossibbile peruenire alla sua altezza.

e cosi dico à te, il quale la Natura volge à quest' arte. se uogli hauere una notitia delle forme delle cose, cominciarai alle particule di quella, e non andare alla seconda, se prima non hai bene nella memoria e nella praticha la prima. e s' altro farai, getterai uia il tempo, o' ueramente allungherai assai lo
31,2. studio. e ricordoti, | ch' impari prima la diligentia, che la prestezza.

50. Della Vita del pittore nel suo studio.

Accio che la prosperita del corpo non guasti quella dell' ingegno, il pittore ouero dissegnatore debbe essere solitario, e massime, quando è intento alle speculationi e considerationi, che continuamente apparendo dinanzi à gli ochi, *) danno materia alla memoria, d' essere bene riseruate. e se tu sarai solo, tu sarai tutto tuo. e se sarai acompagnato da un solo compagno, sarai mezzo tuo, e tanto meno, quanto sara maggiore la indescrettione della sua praticha; e se sarai con più, caderai in più simile inconueniente; e se tu volessi dire: io farò à mio modo, i mi rittraro in parte, per poter meglio speculare le forme delle cose naturali, dico, questo potersi mal fare, perche no' potresti fare, che spesso no' prestasti horechio alle loro ciancie. e no' si po seruire à due signori. tu faresti male l' uffitio del compagno, e peggio l' effetto della speculatione de l' arte. e se tu dirai: i mi traro tanto in parte, che le loro parole no' perueniranno e no' mi daranno impaccio, io

*) *Cod: che.*

destoweniger versteht es jedesmal nur einen Gegenstand. Setzen wir den Fall, du Leser siehst mit einem Blick dieses ganze beschriebene Blatt an. Du wirst gleich urtheilen, es sei voll verschiedenerlei Buchstaben, aber in diesem Augenblick wirst du nicht erkennen, was für Buchstaben das seien, noch was sie sagen wollen. Daher musst du es Wort für Wort, Satz für Satz durchmachen, wenn du Kenntniss von diesen Buchstaben haben willst. So ist es auch, wenn du zur Höhe eines Gebäudes hinauf willst, du wirst dich bequemen, Stufe für Stufe hinanzusteigen, sonst ist's unmöglich, zu seiner Höhe zu gelangen.

— Und so sage ich zu dir, den Natur dieser Kunst zuwendet. Willst du eine Kenntniss der Formen der Dinge haben, so wirst du bei den einzelnen Theilchen derselben anfangen und nicht zum zweiten übergehen, wenn du zuvor das erste nicht gut im Gedächtniss und in der Hand hast. Thust du anders, so wirst du die Zeit verschleudern, oder wirst das Studium sehr in die Länge ziehen. Und ich erinnere dich: Lerne eher den Fleiss, als die Geschwindigkeit.

50. Von des Malers Lebensweise bei seinem Studium.

Damit des Leibes Wohlbehagen nicht des Geistes Gedeihen schädige, so soll der Maler, oder Zeichner, der Einsamkeit ergeben sein, sonderlich, wenn er Anschauungen und Betrachtungen obliegt, die fortwährend sich den Augen darstellend, Stoff geben, im Gedächtniss aufbewahrt zu werden. Bist du allein, so wirst du ganz dir selbst angehören; bist du aber in Gesellschaft auch nur eines einzigen Gefährten, so bist du nur zur Hälfte dein eigen, und wirst es in dem Grade immer weniger, in dem dich sein Verkehr rücksichtsloser in Anspruch nimmt; und bist du mit Mehreren, so fällst du in die gleiche Unzukömmlichkeit. Wolltest du nun sagen: ich werde thun, wie mir gefällt, und werde mich abseits halten, um die Formen der Naturgegenstände besser beschauen zu können, so werde ich erwidern, das sei schlecht ausführbar, denn du könntest es nicht thun, ohne dass du dennoch öfters Jener Geplauder dein Ohr liehest. Man kann nicht zweien Herren dienen. Du thätest schlecht den Dienst des Gesellschafters und

in questo ti dico, che saresti tenuto matto, ma*) uedi, che, così facendo, tu saresti pur solo?

51. *b.* Notitia del giouane disposto alla pittura.

Molti sono gli homini, c' hano desiderio et amore al disegno, ma no' dispositione. e questo fia cognosciuto nelli putti, li quali sono sanza deligentia e mai finiscano con ombre le loro cose.

52. *c.* (*m. 3:* Preccetto.)

Non è laudabile quel pittore, che no' fa bene, se non una cosa sola, come uno nudo, testa, panni o' animali, o' paesi, o' simili particulari; imperochè non è si grosso ingenio, che uoltatosi a una cosa sola, e quella sempre messa in opera, che no' la faccia bene.

32. 53. In che modo debb' il giouane procedere nel suo studio.

La mente del pittore si debbe al continuo trasmutare in tanti discorsi, quante sono le figure delli obietti notabili, che dinanzi gli appariscano, e a quelle fermar' il passo e nottarle e fare sopra esse regole, considerando il loco e le circonstantie e lumi et ombre.

54. *b.* Del modo del studiare. (*m. 3:* quello, ch' l'' s' de' studiare, o' la pratica, o' la scientia.)

Studia prima la scientia, e poi seguita la praticha nata da essa scientia.

*) *non.*

noch schlechter setztest du die künstlerische Beobachtung in's Werk. Und sagst du: ich ziehe mich soweit abseits, dass ihre Worte nicht bis zu mir gelangen und mir keine Störung bereiten werden, dann erwidere ich dir, da würdest du für einen Narren gelten. Siehst du denn nicht, dass du, so thuend, gleichfalls allein wärest?

51. Kennzeichen des Lehrburschen, der zur Malerei angelegt ist.

Es gibt viele Leute, die Wunsch und Liebe zum Zeichnen hegen, aber nicht Veranlagung (d. h. Geistes- und Charakterverfassung). Dies kennt man gleich an den Buben, die ohne Fleiss sind und ihre Sachen niemals mit Schatten zu Ende führen.

52. (*m. 3:* Vorschrift.)

Der Maler ist nicht lobenswerth, der nur eine einzige Sache gut macht, wie ein Nacktes, einen Kopf, Gewänder, oder Thiere, oder auch Landschaften und ähnliche Besonderheiten. Denn es gibt kein Talent, so schwerfällig, dass es eine Sache, der es sich zuwändte, und die es unaufhörlich betriebe, nicht zuletzt gut machte.

53. In welcher Weise der Lehrbursche bei seinem Studium vorangehen soll.

Der Geist des Malers soll sich unaufhörlich in soviel Abhandlungen umsetzen, als der Figuren bemerkenswerther Dinge sind, die vor ihm zur Erscheinung kommen. Er soll bei diesen still stehen bleiben, und sie sich bemerken und Regeln über sie bilden, indem er Ort und Umstände und Lichter und Schatten in Betracht zieht.

54. Weise des Studirens. (*m. 3:* Was man zuerst studiren soll, die Praxis, oder die Wissenschaft?)

Studire zuerst die Wissenschaft und dann verfolge die Praxis, die aus selbiger Wissenschaft hervorgeht.

55. (*m. 3:* Studio del pittore giouane.)

L°A.car.24. Il pittore debbe studiare con regola e no' lasciare cosa, che' no' si metta a[lla] memoria, et uedere, che differentia è infra le membra delle animali e loro gionture.

56. À che similitudine debbe essere l'ingegno del pittore.

L'ingegno del pittore uol esser' a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa, ch'egli ha per obbietto, e di tante similitudini s'empie, quante sono le cose, che li sono contraposte. Adunque conoscendo tu pittore no' poter' essere bono, se no' sei uniuersale maestro di contraffare co' la tua arte tutte le qualità delle forme, che produce la Natura, le quali no' saprai fare, se no' le uedi e rittraile nella mente, onde, andando tu per campagne, fa', ch'el tuo giuditio si uolti à uarij obbietti, e di mano in mano riguardare hor questa cosa, hor quella, facendo un fascio di uarie cose ellette e scielte infra le men bone. e no' far come alchuni pittori, li quali, stanchi co' la lor fantasia, dismettono l'opra, e fanno essercitio col andare a spasso, riserbandosi
32.2. una stanchezza nella mente, la quale, | non che uoglino por mente a uarie cose, ma spesse uolte, incontrandosi negli amici o' parenti, essendo da quelli salutati, no' che li uedino o' sentino, non altrimenti sono cognosciuti, come se li scontrassino.*)
(*m. 3:* À questo stara bono, ch seguiti quel passo segnato △ della carta, ch segue alla 2[a] faccia.)

57. Del giuditio del pittore.

Tristo è quel maestro, del quale l'opera auanza il giuditio suo, e quello si drizza alla perfectione de l'arte, del quale l'opra e superata dal giuditio.

---

*) *Zweifelhaft, ob: „scontrassino", oder „scontrastino."*

55. (*m. 3:* Studium des jungen Malers.)

Der Maler soll mit Regel (und Ordnung) studiren und von nichts ablassen, ohne dass er es in's Gedächtniss präge. Er soll zusehen, welcher Unterschied zwischen den Gliedmaassen der Thiere ist und zwischen ihrer Gelenkfügung.

56. Mit was soll der Geist des Malers Aehnlichkeit haben?

Der Geist des Malers hat dem Spiegel zu gleichen, der sich stets in die Farbe des Gegenstandes wandelt, den er zum Gegenüber hat, und sich mit soviel Abbildern erfüllt, als der ihm entgegen stehenden Dinge sind. Da du also einsiehst, dass du kein guter Maler sein kannst, wenn du nicht ein allseitiger Meister bist, mit deiner Kunst alle Art und Eigenschaften der Formen abzuschildern, welche die Natur hervorbringt, und da du dieselben nicht zu machen wissen wirst, wenn du sie nicht im Geiste siehst und (von hier) abzeichnest, so schaue zu, dass dein Urtheil, wenn du im Freien einhergehst, sich mancherlei Gegenständen zuwende, und betrachte dir nach einander jetzt dieses, dann jenes Ding, sammle dir ein Bündel verschiedener auserlesener und unter anderen, weniger guten, ausgewählten Sachen auf. Mache es nicht, wie manche Maler, welche die Arbeit, ermattet an Phantasie und Lust, bei Seite legen und der Leibesübung halber spazieren gehen; sie führen dabei eine solche Geistesmüdigkeit mit sich, dass sie gar keinen Willen haben, auf die mancherlei Dinge zu achten, ja dass sie sogar, wenn ihnen Freunde und Verwandte begegnen und sie grüssen, weder sehen noch hören, und man nicht anders von ihnen denkt, als sie hätten etwas wider jene. (*m. 3:* Dies würde gut hinter dem Passus auf der 2. Seite des folgenden Blattes stehen, der mit △ gezeichnet ist.)

57. Vom Urtheil des Malers.

Das ist ein trauriger Meister, dessen Werk seinem Urtheil voraus ist, der aber geht der Vollendung der Kunst entgegen, dessen Werk von seinem Urtheil überragt wird.

58. *b.* Discorso de' precetti del pittore.

Io ho veduto uniuersalmente à tutti quelli, che fan professione di rittrare uolti al naturale, che quel, che fa piu somigliare, è piu tristo componitore di storie, che nessun altro pittore. e questo nasce, perche quel, che fa meglio una cosa, gliè manifesto, che la natura l' ha piu disposto à quella tal cosa, ch' à un altra, e per questo ci ha hauto piu amore, e 'l maggior amore l' ha fatto piu diligente; e tutto l' amore, ch' è posto à una parte, manch' al tutto, perche s' è unito tutto il suo diletto in quella cosa sola, abandonando l' uniuersale pel particulare. essendo la potentia di tale ingegno ridotta in poco spatio, non ha potentia nella dilatatione, e fa questo ingegno à similitudine dello spechio concauo, il quale, pigliando li razzi del sole, quando reflette essa quantità di razzi in maggiore soma di dilatatione, ei li reflletterà con piu tepida caldezza, e quando esso li reflette tutti in minore loco, allora tali razzi so' d' inmensa caldezza, ma adopra in poco loco. tal fano questi tali pittori, non amando altra parte della pittura, chel sol uiso del homo, e peggio e, che no' cognoscono altra parte nel' arte, di ch' essi facino stima, o ch' habbino giuditio, et le
33. sue cose essendo sanza mouimento, per essere anchora loro pigri e di poco moto, biasimano quella cosa, ch' ha ci mouimenti maggiori e piu pronti, che quelli, che sono fatti da lui, dicendo, quelli parere spiritati e maestri di moresche.

vero è, che si debbe osseruare il decoro, cioè che li mouimenti sieno anuntiatori del moto del animo del motore, cioè, se s' ha à figurare uno, ch' habbia a dimostrare una timorosa reuerentia, ch' ella non sia fatta con tale audatia e prosontione, che tal effetto paia disperatione, o' che faccia un comadamento dello — —, come io uidi à questi giorni un angelo, che pareua nel suo anuntiare che uolessi cacciare la nostra dona della sua camera, con mouimenti, che dimostrauano tanta

58. Discurs von den Malerregeln.

Ich habe überall und allgemein bei denen, die von Profession Gesichter nach dem Leben portraitiren, gesehen, dass der, welcher es am ähnlichsten macht, im Componiren von Historien sich trauriger bewährt, als irgend ein anderer Maler. Dies kommt daher, dass bei Einem, der ein Ding hauptsächlich gut macht, am Tage liegt, es habe ihn Natur mehr hiezu, als zu etwas Anderem befähigt. Daher hat er denn mehr Lust dazu gehabt, und die grössere Lust hat ihn fleissiger dazu gemacht, da aber alle Lust auf eine Stelle gerichtet ist, so fehlt sie zum Ganzen, denn es hat sich jene gesammte Freudigkeit auf diese einzelne Sache gesammelt, indem sie das Ganze um des Theils willen im Stiche liess. Da sich nun das Vermögen eines derartigen Geistes auf einen kleinen Raum beschränkt, so hat es keine Kraft in der Ausbreitung, und es verhält sich ein solches Talent einem Hohlspiegel ähnlich. Fängt ein solcher die Sonnenstrahlen auf und reflectirt die aufgefangene Gesammtmenge auf eine grössere Flächenausdehnung, so thut er dies mit lauerer Wärme, reflectirt er sie aber alle auf eine kleinere Stelle, so haben die Strahlen unmässige Hitze, dieselbe wirkt aber auf einen kleinen Fleck. Ebenso machen es nun solche Maler, die keinem anderen Theil in der Malerei Liebe zuwenden, als nur dem Menschenantlitz, und das Schlimmere dabei ist, dass sie kein anderes Stück in der Kunst kennen, das sie werth schätzten, oder worin sie Urtheil hätten. Da aber ihre Sachen ohne Bewegung sind, — denn auch sie selbst sind träge und rühren sich nicht gern, so tadeln sie Alles, was grössere und lebendigere Bewegung hat, als das von ihnen selbst Gemachte, und sagen, es sehe aus, wie Besessene und Mohrentänzer.

Es ist wahr, das Decorum [1]) soll man wahren, d. h. es seien die Bewegungen Verkündiger der Gemüthsbewegung dessen, der sie ausführt. Und hat man also Einen darzustellen, der schüchterne Ehrerbietung zeigen soll, so sei diese (seine Verneigung) nicht mit solcher Kühnheit und Anmassung ausgeführt, dass der Effect davon wie Verzweiflung ausschaut, oder als ob er einen Befehl des (Gottseibeiuns) ausrichte. So sah ich z. B. in unseren Tagen einen Verkündigungs-Engel,

d'ingiuria, quanto far si potessi à un uilissimo nimico, e la nostra donna pareua, che si uollesse, come disperata, gittarsi giu d' una finestra. si che siati à memoria, di no' cader' in tali diffetti.

Di questa cosa io non farò scusa con nessuno; perche, s'un fa credere, ch'io dica à lui, perche ciascuno, che fa à suo modo, si condena, e parli fare bene, e questo cognoscerai in quelli, che fan una praticha, sanza mai pigliar consiglio da l'opre della Natura, e sol son uolti à fare assai, e per un soldo piu di gnadagno la giornata cusirebbeno piu presto scarpe, che dipingere; ma di questi no' m' estendo in piu longo discorso, perche no' li accetto nel' arte, figliola dela Natura.

ma per parlar de pittori e loro giuditij, dico, che à quello, che troppo moue le sue figure, li par', che quello, chele moue quanto si conuiene, faccia figure adormentate, e quello, ch' elle moue poco, li pare, che quello, che fa il debito e conueniente mouimento, sieno spiritate.

e per questo il pittore debbe considerare li modi di quelli
33.2. homeni, | che parlano insieme, freda o' caldamente, et intendere la materia, di che parlano, e uedere, se li atti sono appropriate alla materia loro.

58 a. *(m. 3: [illegible])*

Il pittore debbe essere solitario e considerare cio, ch' esso uede, e parlare co' seco, elleggendo le parti piu eccellenti delle spetie di qualunque cosa lui uede, facendo a similitudine dello spechio, il quale si trasmutta in tanti colori, quanti sono quelli delle cose, che se li pongono dinanzi. e facendo cosi, lui parā essere seconda Natura.

der nahm sich aus, als wolle er unsere liebe Frau aus ihrer Kammer hinausjagen, mit Bewegungen, die so viel Schimpf an den Tag legten, als man nur dem verächtlichsten Feind anthun kann; unsere liebe Frau aber sah aus, als wolle sie sich, wie ganz verzweifelt, zum Fenster hinaus stürzen. So bleibe dir also im Gedächtniss, dass du nicht in ähnliche Fehler fallest.

Hiefür werde ich bei Keinem um Entschuldigung bitten.[2] Wenn nämlich Einer glauben machen will, ich rede so zu ihm, weil man einen Jeden, der es auf seine eigene Art macht, verdamme, ihm aber scheint, er mache es ganz recht, so wirst du das bei denen so bestellt finden, welche eine Manier treiben, ohne sich je bei den Werken der Natur Raths zu erholen, und nur darauf aus sind, recht viel zu machen. Für einen Soldo Verdienst mehr des Tages, würden sie auch weit lieber Schuhe nähen, als malen. Indess über Solche will ich mich nicht in längerer Rede ergehen, denn ich kann sie nicht in der Kunst, der Tochter der Natur, acceptiren.

Um aber von Malern und von deren Urtheil zu sprechen, so sage ich, dass Einem, der seine Figuren zu heftig bewegt, scheint, dass Jener, der sie bewegt, wie es recht ist, schläfrige Figuren mache, und dem, der sie wenig bewegt, scheint, dass die Figuren dessen, der das gehörige und zukömmliche Maass von Bewegung gibt, wie Besessene aussehen.

Und darum soll der Maler das Gebahren der Leute beobachten, die mit einander kühl oder erhitzt reden, und die Materie zu verstehen suchen, über die sie sprechen, und sehen, ob die Stellungen zu solchem Gegenstand des Gespräches passen.

58 a.

Der Maler soll der Einsamkeit ergeben sein, was er sieht, in Erwägung ziehen und bei sich besprechen, von allen Dingen, die er sieht, die in ihrer Gattung vorzüglichsten Theile auswählend. Er soll es dabei machen, wie der Spiegel, der sich in so viel Farben verwandelt, als der Dinge sind, die man vor ihn hinstellt. Und wenn er so thut, so wird er sein, wie eine zweite Natur.

59. Preccetto del pittore. (*m. 3:* Che si dè dilettare di piaccere alli piu ecclli. Pittori.)

Se tu pittore te ingegnerai di piacer' alli primi pittori, tu farai bene la tua pittura, perche sol quelli sono, che con uerità ti potran sindicare. ma se tu uorrai piacere à quelli, che no' son maestri, le tue pitture harano pochi scorti e poco rileuo o' mouimento pronto, e per questo mancharai in quella parte, di che la pittura è tenuta arte eccellente, cioè del fare rileuare quel, ch' è nullo in rileuo; e qui'l pittore avanza lo scultore, il quale no' da marauiglia di se in tale rileuo, essendo fatto dalla Natura quel, ch' el pittore cola sua arte s' aquista.

60. *c.* Preccetti del pittore. (*m. 3:* Del essere universale.)

Quello no' fia uniuersale, che non ama equalmente tutte le cose, che si contengeno nella pittura; come, se uno no li piace li paesi, esso stima quelli essere cosa di brieue e semplice inuestigatione. come disse il nostro boticella, che tale studio era uano, perche col solo gittare d' una spunga piena di diuersi colori in un muro esso lasciaua in esso muro una machia, doue si uedeua un bel paese. eglie ben uero, che in tale machia si uedono uarie inuentioni, dico, che l' hom' uole
34. cercare in quella, cioè teste d' homini, diuersi animali, battaglie, scogli, mari, nuuoli e boschi et altri simili cose, e fa, com' il sono della campane, nelle quali si po intendere quelle dire quel, ch' à te pare. m' anchora ch' esse machie ti dieno inuentione, esse no' t' insegnano finire nessuno particulare, e queste tal pittore fece tristissimi paesi.

61. *a.* Del esser' uniuersale nelle sue opere.*)

Tu, pittore, per esser' uniuersale e piacere à diuersi giudicij, farai in un medesimo componimento, che ui sia cose di

*) *„nelle sue opere", gelöscht von m. 3.*

59. Malerregel. (*m. 3:* Dass man seine Freude daran haben soll, den vorzüglichsten Malern zu gefallen.)

Wirst du Maler dich emsig bemühen, den ersten Malern zu gefallen, so wirst du deine Malerei gut zu Wege bringen, denn nur Jene sind es, die dich in Wahrheit controliren können. Willst du aber denen gefallen, die keine Meister sind, so werden deine Bilder wenig Verkürzung, wenig Relief und wenig lebendige Bewegung haben, und du bist daher in dem Stücke mangelhaft, um dessen willen die Malerei für eine vorzügliche Kunst erachtet wird, nämlich, weil sie rund hervortreten lässt, was gar nicht erhaben ist. Und hier übertrifft der Maler den Bildhauer, der durch solches Relief gar nicht unsere Verwunderung erregt, indem ihm das, was sich der Maler durch seine Kunst erobert, von der Natur gemacht wird.

60. Vorschriften für den Maler. (*m. 3:* Vom Universalsein.)

Der ist nicht allseitig, der nicht zu allen Dingen, die in der Malerei enthalten sind, gleichmässig Lust hat; wie z. B., wenn Einen die Landschaft nicht freut, so hält er dafür, dieselbe sei eine Sache, zu der es nur kurzen und einfachen Studiums bedürfe. So sagte unser Boticelli, dies Studium sei eitel, denn wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Es ist wohl wahr, dass man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht — d. h. ich sage, wenn sie Einer darin suchen will — nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Thiere, Schlachten, Klippen, Meer, Wolken oder Wälder und andere derlei Dinge, und es ist gerade, wie beim Klang der Glocken, in den kannst du auch Worte hineinlegen, wie es dir gefällt. Aber obschon dir solche Flecken Erfindungen geben, so lehren sie dich doch nicht irgend einen besonderen Theil zu vollenden. Und jener Maler malte sehr traurige Landschaften.

61. Vom Universalsein in seinen Werken.

Um allseitig zu sein und verschiedenerlei Urtheil zu gefallen, wirst du Maler es auf der nämlichen Composition so

grande oscurita e di gran' dolcezza d'ombre, facendo pero note le cause di tal ombre, e dolcezze.

62. (*m. 3:* Precetto.)

Quel pittore, che no' dubita, poco aquista. Quando l'opra supera il giuditio de l'operatore, esso operante poco aquista, e quando il giuditio supera l'opera, essa opera mai finisce di megliorare, se l'auaritia no'l impedisse.

63. *c.* Preccetti del pittore. (*m. 3:* Sarà meglio dire à questa cap^{lo}: Del modo del studiare.)

Il pittore debbe prima suefare la mano col rittrare dissegni di mano di boni maestri, e, fatto detta suefatione col giuditio del suo preccettore, debbe di poi suefarsi col rittrare cose di rileuo bone, con quelle regole, che del ritrar de releuo si dira.

64. *d.* Preccetto. (*m. 3:* intorno allo dissegno del schizzare istore e figure.

Il bozzar delle storie sia pronto, e 'l membrificare no' sia troppo finito, sta contento solamente a' siti d'esse membra, i quali poi à bell' aggio, piacendoti potrai finire.

65. *e.* De l'operatore della pittura e' suoi preccetti. (*m. 3:* Preccetto che si de' correggiere l'opera, conoscendoui errore, p^{a} che la si dia fuora in publico finita.)

Ricordo à te, pittore, che quando col tuo giuditio, o' per altrui auiso scopri alcun' errore nelle opere tue, che tu le ricorreggi acio che nel publicare tale opera tu no' publichi insieme con quella la materia tua. e non ti scusare co' te medesimo,
31 v. | persuadendoti di restaurare la tua infamia nella succedente tua opera; perche la pittura no' more mediante la sua creatione,

einrichten, dass daselbst Dinge von grosser Dunkelheit und grosser Sanftheit der Schatten sind, du musst aber dabei die Ursachen solcher Schatten und Sanftheit kenntlich machen.

62. (*m. 3:* Regel.)

Der Maler, der nicht zweifelt, erwirbt nicht viel. Ueberragt das Werk das Urtheil des Werkführers, so wird selbiger wenig zunehmen, wenn aber das Urtheil über dem Werk steht, so wird dieses niemals aufhören besser zu werden, ausser die Habsucht verhinderte es.

63. Malerregeln. (*m. 3:* Es wird besser sein, dies Cap. zu nennen: Von der Weise des Studirens.)

Der Maler soll zuerst die Hand gewöhnen, indem er Zeichnungen von guter Meister Hand copirt. Und hat er sich diese Gewöhnung unter seines Lehrers Anleitung angeeignet, so soll er sich nachher im Abzeichnen guter rund-erhabener Dinge üben, mit Hilfe der Regeln, die wir für das Zeichnen nach Relief geben werden.

64. Anweisung. (*m. 3:* für's Zeichnen beim Entwerfen von Historien.)

Das Entwerfen von Historien gehe rasch und lebendig vor sich, und die Gliederzeichnung sei nicht zu ausgeführt. Lasse dir an Lage und Stellung der Gliedmaassen genügen, nachher kannst du sie ja, wenn es dir gefällt, ganz mit Musse ausführen.

65. Von dem die Malerei Ausübenden und seinen Verhaltungsregeln. (*m. 3:* Regel: Dass man das Werk, ehe man es als fertig der Oeffentlichkeit übergibt, corrigiren soll, wenn man den Fehler erkannt hat.)

Ich ermahne dich, Maler, dass, wenn du aus eigenem Urtheil oder mittelst Anderer Hinweis einen Fehler in deinen Werken erkannt hast, du diese verbesserst, damit du nicht, indem du ein solches Werk zur Oeffentlichkeit bringst, deine materielle Trägheit[1]) zugleich mit zur Schau stellst. Entschuldige dich nicht bei dir selbst, indem du dir einredest, du werdest deine Schande beim folgenden Werk wieder gut

come fa la musicha, ma lungo tempo dara testimonianza della ignoranzia tua.

e se tu dirai, che nel ricorreggere ui ua tempo, il quale mettendolo in un' altra opera, tu guadagneresti assai, tu hai à d' intendere, che la pecunia guadagnata sopra bondante al uso del nostro uiuere non è molta; e se tu ne uoi in abbondantia, tu no' la finisci di doperare, e non è tua, e tutto il tesoro, che no' s' adopera, è nostro à un medesimo modo, e cio, che tu guadagni, che no' serue alla uitta tua, è in man' d' altri sanza tuo grado. ma se tu studierai e ben limerai l' opere tue col discorso delle due prospettiue, tu lascierai opere, che ti darano piu honore, ch' ella Pecunia, perch' essa solo per se s' honora, e no' colui, ch' ella possiede, il quale sempre si fa calamitta d' inuidia e cassa di latroni, e manca la fama del richo 'nsieme co' la sua uitta, resta la fama del tesoro, e no del thesaurizzante: e molto magior gloria è quella della uirtu de mortali, che quella de li loro thesori. quanti imperatori e quanti principi sono pasati, che none resta alcuna memoria? e solo cercorrono li stati e richezze, per lassare fama di loro. quanti furon quelli, che uissono in pouerta di denari, per arichire di uirtu? e tanto è piu riuscito tal desiderio al uirtuoso, ch' al richo, quanto la virtu eccede essa richezza. non ueditu, ch' il thesoro per se no' lauda il suo cumulatore doppo la sua uitta, come fa la scientia, la quale sempre è testimonia e tromba del suo creatore, perche ella e figliola di chi la genera, e no' figliastra, come la pecunia.

e se tu dirai, potere satisfare piu a' tuoi desideri della
35. gola e lussuria mediante esso thesoro e no' per la uirtu, va

machen, denn die Malerei stirbt nicht unmittelbar nach ihrer Hervorbringung und durch diese selbst dahin, wie die Musik, sie wird vielmehr auf lange hin Zeugniss von deiner Unwissenheit ablegen.

Und wenn du sagst, mit dem Corrigiren gehe die Zeit hin, und wenn du diese auf ein anderes Werk verwändtest, werdest du viel Geld verdienen, so musst du verstehen, dass das Geld nicht viel zu sein braucht, um mehr als vollauf zu unserem Lebensbedarf hinzureichen. Begehrst du es aber im Ueberfluss, so gebrauchst du es nicht völlig, und es ist also nicht dein; der ganze Schatz, der (von dir) nicht gebraucht wird, ist ebenso gut auch unser, was du gewinnst, ohne dass es zu deinem Lebensunterhalt dient, ist in Anderer Händen, trotz dir und ohne deinen Nutzen. Wirst du aber studiren und deine Werke gut feilen mit Hilfe der Theorie der beiden Perspectiven, so wirst du Werke hinterlassen, die dir mehr Ehre bringen werden als das Geld. Denn dieses wird nur selbst und um seinetwillen geehrt, nicht aber der, der es besitzt, sondern der wird allezeit zum Magnet für den Neid und zur Geldkiste für Diebe, und des Reichen Berühmtheit kommt zugleich mit seinem Leben abhanden, es bleibt der Nachruhm des Schatzes, nicht des Schätzesammlers und -Hüters. Weit grösserer Ruhm, als der ihrer Schätze, ist Sterblichen der Ruhm der Tugend. Wie viele Kaiser, wie viele Fürsten sind dahingegangen, von denen keinerlei Gedächtniss blieb, obwohl sie nur darum nach Staaten und Reichthümern trachteten, um Nachruhm zu hinterlassen! Wie viele Andere haben hingegen in Geldarmuth gelebt, um an Tugend reich zu werden, und ist dem Tugendhaften sein Wunsch (nach Ruhm) in dem Grade mehr in Erfüllung gegangen, als dem Reichen, in dem Tugend den Reichthum überragt. Siehst du nicht, dass der Schatz durch sich selbst dem, der ihn aufhäuft, kein Lob nach dem Tode verschafft, wie es die Wissenschaft wohl thut, die für immer für den, der sie schuf, Zeugin und Ruhmesposaune bleibt? Denn sie ist ihres Erzeugers Töchterlein, und nicht ein Stiefkind, wie das Geld.

Und wirst du sagen, du könnest mit Hilfe des Schatzes besser dem Begehr des Gaumens und der Wollust genügen,

considerando li altri, che sol han seruito ali sozzi desideri del corpo, come li altri brutti animali: qual fama resta di loro? e se tu ti scusarai, per hauer' à combattere co' la nescessita non hauere tempo à studiare e farti uero nobile, non incolpare se no' te medessimo; per che solo lo studio della uirtu è pasto de l'anima e del corpo. quanti sono li filossofi nati richi, ch' ano diuisi li thesori da se, per non essere uituperati da quelli!

e se tu ti scusasti co' e' figlioli, che te li bisogna nutrire, pichola cosa basta à quelli, ma fa, ch' el nutrimento sieno le uirtu, le quali sono fedeli richezze, per che quelle non ci lasciano, se non insieme co' la uitta. e se tu dirai, che uogli far prima un capitale di peccunia, che sia dota della uechiezza tua, questo studio mai manchera e no' ti lasciera inuechiare, et il ricettaculo *) delle uirtu sarà pieno di sogni e uane speranze.

65 a.

Nisuna cosa è, che piu c' ingani, ch' el nostro giuditio, ch' el dopera **) nel dar sententia delle nostre hoperationi, et è bono nel giudichare le cose de' nimici, e delli amici no; perche odio e amicitia sono doi de' piu potenti accidenti, che sieno apresso alli animali. e per questo tu, o pittore, sij uago, de no' sentire men' uoluntiri quello, che li tuoi aduersari dicano delle tue opere, che del sentire quello, che dico' gli amici; perch' è piu potente l' odio, che l' amore, perch' esso odio ruina e distruggie l' amore; perche s' eglie uero amico, eglie un altro te medessimo, il che il contrario troui nel nimico, e l' amico si potrebb' inganare. ecci poi una terza spetie di giudicij, che

*) *Cod. riccho cettaculo.* **) *male.*

vermöge der Tugend aber gar nicht, dann geh' und schau die Anderen an, die Nichts gefröhnt haben, als den schmutzigen Gelüsten des Leibes, gleich sonst hässlichen Thieren; welcher Nachruhm ist von ihnen geblieben? Willst du dich aber damit entschuldigen, dass du mit der Nothdurft zu kämpfen habest, und habest keine Zeit zum Studiren und dich zum wahren Adeligen zu machen, so gib Niemanden die Schuld, als nur dir; denn das Studium der Tugend ganz für sich allein ist Nahrung für die Seele und den Körper. Wie viele Philosophen gab es, die reich geboren waren und sich von ihren Schätzen getrennt haben, um nicht durch dieselben befleckt zu werden!

Und führst du deine Kinder, und dass du dieselben ernähren müssest, zur Entschuldigung an, für die genügt Weniges. Sieh' hingegen zu, dass Tugenden ihre Nahrung seien, die treue Reichthümer sind, denn sie verlassen uns nicht, als nur mit dem Leben. Wolltest du endlich gar sagen, du beabsichtigtest dir zuerst ein Geldcapital zu machen, das deinem Alter Aussteuer sei, (so wisse,) dieses Studium wird dir nie abhanden kommen und wird dich gar nie alt werden lassen, das Schatzkästlein[2]) deiner Tugenden wird aber dabei voller Träume und eitel Hoffnungen bleiben.

65 a.

Es gibt nichts, das uns mehr betröge, als unser eigenes Urtheil; denn es fungirt schlecht, wenn es den Spruch über unsere Leistungen fällen soll, und taugt gut dazu, die Sachen der Feinde zu richten, die der Freunde aber nicht, weil Hass und Freundschaft zu den mächtigsten Gemüthszuständen rechnen, die bei lebenden Wesen vorkommen. Deshalb sei du Maler aufgelegt nicht minder willig anzuhören, was deine Gegner von deinen Werken sagen, als das, was deine Freunde. Der Hass ist nämlich stärker, als die Liebe, denn er ist im Stande diese zu stürzen und zu zerstören. Ist dir Einer ein wahrer Freund, so ist er dein anderes Selbst, das Gegentheil davon findest du im Feinde; der Freund aber könnte sich täuschen. Es gibt auch noch eine dritte Art von Urtheil, das hat den Neid zur Triebfeder und gebiert Schmeichelei, die den

mossi d'inuidia partoriscano l'adulatione, che lauda il principio delle bone opere, acio che la bugia accechi l'operatore.

35,2. **66.** Modo d'aumentare e destare lo'ngegnio à uarie inuentioni.

Non restero, di mettere fra questi preccetti una noua inuentione di speculatione, la quale, ben che paia pichola e quasi degna di riso, no' di meno è di grande uttilità à destare lo ingegnio à uarie inuentioni, e quest' è, se tu riguarderai in alcuni muri imbrattati di uarie machie, o' pietre di uarij misti, se harai à inuentionare qualche sito, potrai li uedere similitudini de diuersi paesi hornati di montagne, fiumi, sassi, alberi, pianure grande, ualli e colli in diuersi modi; anchora ui potrai uedere diuerse battaglie et atti pronti di figure strane, arie di uolti, e abitti, et infinite cose, le quali tu potrai ridure in integra e bona forma; ch'interuiene in simili muri e misti, come del sono delle campane, che ne' loro tocchi ui trouerai ogni nome e uocabolo, che tu ti 'nmaginerai.

Non isprezzare questo mio parere, nel quale ti si ricorda, che nò' ti sia graue il fermarti alcuna uolta, à uedere nelle machie de muri, o' nella cenere del foco, o' nuuoli, o' fanghi, o' altri simili lochi, li quali, se ben fieno da te considerati, tu ui trouerai dentro inuentioni mirabilissimi, che lo ingegno del pittore si desta a noue inuentioni, si di componimenti di bataglie d'animali e d'homini, come di uari componimenti di paesi e di cose mostruose, come di diauoli e simili cose, che*) fieno causa di farti honore, perche nelle cose confuse l'ingegnio si desta à noue inuentioni. ma fa prima di sapere ben fare tutte le membra de quelle cose, che uoi figurare, come le membra delli animali, come le membra de paesi cioè sassi, piante e simili.

*) *Cod: perche.*

Beginn guter Werke lobt, damit die Lüge den Werkmeister verblende.

66. Art und Weise den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu mehren und anzuregen.

Ich werde nicht ermangeln unter diese Vorschriften eine neuerfundene Art des Schauens herzusetzen, die sich zwar klein und fast lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar ist den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckt sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, grossen Ebenen, Thal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhafte Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsminen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst. Es tritt bei derlei Mauern und Gemisch das Aehnliche ein, wie beim Klang der Glocken, da wirst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden können, die du dir einbildest.

Achte diese meine Meinung nicht gering, in der ich dir rathe, es möge dir nicht lästig erscheinen manchmal stehen zu bleiben und auf die Mauerflecken hinzusehen oder in die Asche im Feuer, in die Wolken, oder in Schlamm und auf andere solche Stellen; du wirst, wenn du sie recht betrachtest, sehr wunderbare Erfindungen in ihnen entdecken. Denn des Malers Geist wird zu (solchen) neuen Erfindungen (durch sie) aufgeregt, sei es in Compositionen von Schlachten von Thier und Menschen, oder auch zu verschiedenerlei Compositionen von Landschaften und von ungeheuerlichen Dingen, wie Teufeln u. dgl., die angethan sind, dir Ehre zu bringen. Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach. Sorge aber vorher, dass du alle die Gliedmaassen der Dinge, die du vorstellen willst, gut zu machen verstehest, so die Glieder der lebenden Wesen, wie auch die Gliedmaassen der Landschaft, nämlich die Steine, Bäume u. dgl.

36. **67.** *a.* Dello studiare in sino quando ti desti, o' inanzi tu te dormenti nel letto allo scuro.

Ancora o mi prouato essere di no' poca utilita, quando ti troui allo scuro nel letto, andare co' la imaginatiua repettendo li lineamenti superfitiali delle forme per l' adietro studiate, o' altre cose nottabili da sotile speculatione comprese, ed è*) questo proprio un atto laudabile et uttile à confermarsi le cose nella memoria.

68. (*m. 3:* del) Piacere del pittore.

La deità, ch' a la scientia del pittore, fa che la mente del pittore si trasmutta in una similitudine di mente diuina, imperoche con libera potesta discorre alla generatione di diuerse essentie di uarij animali, piante, frutti, paesi, campagne, ruine di monti, loghi paurosi e spauenteuoli, che danno terrore alli loro risguardatori, et anchora lochi piacceuoli, suaui et dilet-teuoli di fioriti prati con uarij colori, piegati da suaue onde dalli suaui moti di uenti, riguardando dietro al uento, che da loro si fugie; fiumi discendenti co' li empitti de gran diluuij dalli alti monti, che si cacciono inanti le deradicate piante miste co' sassi, radici, terra e schiuma, cacciandossi in anzi cio che si contrapone alla sua ruina; et il mare con le sue proccelle contende e fa**) zuffa co' li uenti, che con quella conbatteno, leuandosi in alto co' le superbe onde, e cade, e di quelle rui-nando sopra del uento, che percotte le sue basse; e loro ri-chiudendo e incarcerando sotto di se, quello straccia e diuide, misciandolo con le sue turbide schiume, co' quella***) sfoga l' arabbiata sua ira; et alcuna uolta superato da i uenti si fuggie dal mare, scorrendo per l' alte ripe delli uicini promontorij, doue superate le cime de monti, discende nelle opposite ualli; e parte se ne miscia misciua predata†*) dal furore de uenti;

(*m.* [illegible] [illegible] della [illegible] [illegible] Diluuio dello [illegible])

36 v. e parte ne fuggie dalli uenti, richadendo in pioggia so-pra del mare; e parte ne discende ruinosamente delli alti pro-montorij, cacciandosi inanzi cio che s' oppone alla sua ruina; e spesso si scontra nella sopra uegnente onda, e con quella urtandosi, si leu' al cielo, empiendo l' aria di confusa e schiu-

*) *Cod.: e' di.* **) *Cod.: essa.* ***) *Cod.: quello.* †*) *Cod.: preredata.*

67. Vom Studiren, sogar gleich, wenn du erwachst, oder bevor du einschläfst, im Bett, im Dunkeln.

Ich habe auch noch bei mir erfahren, wie es von nicht geringem Nutzen sei, wenn du im Dunkeln im Bette liegst, in der Einbildungskraft alle Flächen-Lineamente der Formen wiederholend durchzugehen, die du vorher studirt hattest, oder auch sonst bemerkenswerthe Dinge von feiner Speculation. Und es ist das wirklich ein lobenswerthes Thun, und nütze, sich die Dinge im Gedächtniss zu befestigen.

68. (*m. 3:* Vom) Wohlgefallen des Malers.

Die Göttlichkeit, die der Wissenschaft des Malers innewohnt, bewirkt, dass sich der Geist des Malers zur Aehnlichkeit mit dem göttlichen Geist emporschwingt, denn er ergeht sich mit freier Macht in der Hervorbringung verschiedenartiger Wesenschaft mannigfaltiger Thiere, Pflanzen, Früchte, Landschaften, Gefilde, Bergstürze, angstvoller und schauriger Orte, die den Schauenden mit Schrecken erfüllen, und ebenso gefälliger Gegenden, anmuthig und ergötzlich durch buntfarbig blühende Wiesen, die ein linder Windhauch zu sanften Wellen beugt, die dem entfliehenden Luftstrom nachschauen; Flüsse, die mit vollen, von Regenfluth hoch angeschwollenen Gewässern vom hohen Gebirg hernieder kommen, entwurzelte Bäume vor sich her wälzend, mit Steinblöcken, Wurzeln, Erde und Schaum untermischt, und Alles, was sich ihrem Sturz entgegenstemmt, mit sich fort reissen. Und das Meer mit seinen Wetterwogen ringt und zerzaust sich mit den Winden im Streit, den diese bieten. Hoch hebt es seine stolzen Wellen, und stürzt sie im Falle nieder auf den Sturm, der ihre Basis peitscht. Sie schliessen ihn ein und nehmen ihn unter sich in Haft; er reisst sie zu Fetzen auseinander, er mischt sich mit ihrem trüben Schaum und lässt an diesem seine rasende Wuth aus.

m. 3: Hiebei erinnere ich mich an des Autors wunderbare Beschreibung der Wasserfluth.

Vor der Winde Uebermacht entweicht der Gischt von der See, eilig durchirrt er ragende Klippen naher Vorgebirge, hierhin und dorthin, bis er, die Gipfel überfliegend, in's jenseitige Thal niederfällt. Ein anderer Theil wird dem Sturm zur Beute, sich gänzlich mit ihm mischend, ein Theil aber entgeht und fällt wie Regen wieder zum Meere nieder, und noch ein Theil

mosa nebbia, la quale ripercossa da i uenti nelle sponde de' promontorij genera oscuri nuuoli, li quali si fan preda del uento suo uincitore.

69. De' giochi, che debbono fare li dessegnatori.

Quando uorete, o uoi discegnatori, pigliare de giochi qualche uttile solazzo, è da usare sempre cose al proposito della uostra professione, cio è del fare Bono giuditio d' ochio, del sapere giudichare la uerità delle larghezze e longhezze delle cose; e per asueffare lo 'ngegnio à simili cose faccia uno di uoi una linea retta à caso s' un muro, e sciascuno di uoi tenga una sottile festucha o' paglia in mano, e sciaschuno tagli la sua alla longhezza, che li pare la prima linea, stando lontani per ispacio di dieci braccia; e poi sciascuno uada allo essempio, a misurare con quella la sua giuditiale misura, e quello, che piu s' auicina co' la sua misura alla longhezza dello essempio, sia superiore et uincitore et aquisti da tutti 'l premio, di che inanzi da uoi fu hordinato. anchora si debbe pigliare misure scortate, cioe pigliare uno dardo o' canna, e riguardare dinanzi à essa una certa distantia, e ciascuno col suo giuditio
37. stimi, quante uolte quella misura entri in quella distantia; et anchora, chi tira meglio una linea d' un brazzo, e sia prouata co' filo tirato. e simili giochi sono caggione di fare bono giuditio d' ochio, il quale è 'l principale atto della pittura.

70. Che si de' prima imparare la deligentia chella presta praticha.

(*m. 3:* Sara meglio dire: Modo di far buon principio nella Pittura e d' imparar Pª. la deligẽtia ch la prattica).

Quando tu, dissegnatore, uorai fare bono et utile studio, usa nel tuo discegnare di far àdaggio, e giudicare infra i

stürzt von den hohen Felsufern zurück und wälzt alles vor sich her, was seinem Sturz sich wiedersetzt; oft begegnet er sich dann mit der kommenden Welle, und im Anprall spritzt er zum Himmel auf, die Luft mit dunstigem Schaumnebel erfüllend, der, vom Sturm zu der Vorberge Rand hingepeitscht, dunkles Gewölk erzeugt, das dem Sieger Wind zur Beute wird.

69. Von Spielen, welche die Zeichner treiben sollen.

Wollt ihr Zeichner aus Euren Spielen eine nützliche Ergötzung ziehen, so müsst ihr immer zu solchen Dingen greifen, die eurer Profession zugute kommen, der Heranbildung guten Augenurtheils nämlich, dass man die wahren Breiten und Längen der Dinge richtig abzuschätzen wisse. Um den Geist in derlei Dingen zu gewöhnen, ziehe Einer von euch eine gerade Linie auf eine Wand, wie's gerade kommt. Ein Jeder hält einen dünnen Span oder Strohhalm in der Hand und schneidet denselben in der Länge ab, die ihm jene vorerwähnte Linie zu haben scheint; dabei steht ihr von dieser zehn Ellen weit entfernt. Darauf geht ein Jeder zum Exempel hin und misst sein Abschätzungsmaass an demselben, wer der Länge des Vorbildes mit seinem Maass am nächsten kommt, der sei über den Anderen und Sieger und gewinne von Allen den von euch vorher festgestellten Preis. Auch müsst ihr verkürzte Maasse abnehmen, d. h. ihr nehmt einen Speer oder ein Rohr und betrachtet vorwärts davon eine gewisse Entfernung. Jeder schätzt mit seinem Urtheil ab, wievielmal jenes Maass in die Entfernung aufgeht; oder auch, ihr wettet, wer am besten eine ellenlange gerade Linie zieht, und das werde dann mit einem gespannten Faden nachprobirt. Und derlei Spiele sind ein Mittel gutes Augenmaass zu bekommen, dem die Hauptverrichtung bei der Malerei zufällt.

70. Dass man eher den Fleiss, als die Schnellfertigkeit erlernen soll. (*m. 3:* Es wird besser sein zu sagen: Art und Weise in der Malerei einen guten Anfang zu machen, und dass man eher den Fleiss, als die Praxis erlernen soll.)

Willst du Zeichner ein gutes und nützliches Studium machen, so gewöhne dir an bei deinem Zeichnen langsam voran-

lumi quali et quanti tenghino il primo grado di chiarezza, e similmente infra l'ombre quali sieno quelle, che sono piu scure che l'altre, et in che modo si mischiano insieme, e le quantità, e parangonare l'una con l'altra; et i lineamenti à che parte si drizzeno, e nelle linee quanta parte d'essa torce per l'un o' l'altro uerso, e dou'è piu o'men'euidente, e cosi larga o'sottile; et in ultimo chelle tue ombre e lumi sien' uniti sanza tratti o'segni, à uso di fumo. e quando tu arai fatto la mano e'l giuditio à questa deligentia, ueratti fatta presto, che tu no'te ne a'uedirai, la praticha.

71. S'e gliè meglio discegnare in compagnia o'no.

Dicho e confermo, ch'el dissegnare in compagnia è molto meglio che solo, per molte raggioni. la prima è, che tu ti uergognerai d'esser' uisto nel numero de discegnatori essendo insoffitiente, e questa uergogna fia caggione di bono studio; secondariamente la inuidia bona ti stimulerà ad essere nel numero de' piu laudati di te, che l'altrui lode ti sproneràa; l'altra è, che tu piglierai de gli atti di chi farà meglio di te; e se sarai meglio de gli altri, farai proffitto di schiffar' i manchamenti,
37,2. e l'altrui laude accrescera la tua uirtu.

72. *a.* Modo di ben imparar' à mente (*m. 3:* Quello si disegna.)

Quando tu uorai saper' una cosa studiata ben à mente, tien' questo modo: cioè quando tu hai disegnata una cosa medesima tante uolte, che tella paia 'uer' à mente, proua à farla sanza lo essemplo; et abbi lucidato sopra un uetro sottile e piano lo essempio tuo, e porallo sopra la cosa, ch'ai fatta sanza lo essempio, e notta bene, doue'l luccido non si scontra col discegno tuo; e doue troui hauer' errato, li tieni à mente

zugehen und abzuwägen, welche und wie viele unter den Lichtern den ersten Grad von Helligkeit inne haben, ebenso zwischen den Schatten, welche von ihnen dunkler sind, als die anderen, in welcher Weise sie sich miteinander vermischen, und wie gross ihre Ausdehnung ist. Vergleiche einen mit dem anderen; und die Liniengänge (vergleiche und schätze sie darauf hin ab), nach welcher Seite sie sich strecken, und wie viel von einer Linie sich nach der einen oder anderen Richtung hin dreht, wo sie mehr oder weniger sichtbar, und so, wo sie breit, oder fein ist. Zuletzt achte, dass die Schatten und Lichter ohne Striche und Ränder in einander übergehen, gleichsam wie ein Rauch. Und hast du Hand und Urtheil zu diesem Fleiss gewöhnt, so wird sich dir die Praxis bald von selbst ergeben, ehe du es gewahr wirst.

71. Ob es besser ist in Gesellschaft, oder nicht in Gesellschaft zu zeichnen.

Ich sage und bekräftige, es ist weit besser in Gesellschaft zu zeichnen, als allein, aus vielen Gründen. Der erste ist, dass du dich schämen wirst unter der Zahl der Zeichner für ungenügend angesehen zu werden, und diese Scham wird zur Ursache guten Studiums. Zweitens wird dich der gute und rechte Neid aufstacheln unter der Zahl der mehr als du Belobten zu sein, denn Anderer Lob [1]) wird dich spornen. Noch ein anderer Grund ist der, dass du vom Thun derer, die es besser machen als du, annehmen wirst, und bist du den Anderen voraus, so wirst du den Vortheil ziehen, dass du ihre Fehler vermeidest, und der Anderen Belobung erhöht dein Verdienst und deine Kraft.

72. Weise, gut auswendig zu lernen. (*m. 3:* Was man zeichnet.)

Willst du eine Sache, die du studirt hast, gut auswendig wissen, so halte folgendes Verfahren ein: Hast du nämlich einen Gegenstand sovielmal abgezeichnet, dass dir scheint, du habest ihn im Gedächtniss, so versuche ihn ohne das Vorbild zu machen. Zuvor habe aber dein Vorbild auf eine dünne und ebene Glasplatte durchgezeichnet, und das legst du auf das Andere, das du ohne das Vorbild gemacht hast. Merke dir

di no' errare piu, anzi rittorna allo essempio à ritrare tante uolte quella parte errata, che tu l'habbi bene nella imaginatiua.

et se per lucidare una cosa tu no' potesti hauer' uetro piano, togli una carta di capretto sotilissima e ben'onta et poi secha; e quando l'hauerai doperata à uno disegno, potrai co'la spōga canzellarla e far' il secondo.

73. Com'il pittore non e laudabile, s'egli non è uniuersale.

Alcuni si pò chiaramente dire che s'inganano, i quali chiamano bono maestro quel pittore, il quale solamente fa ben una testa o'una figura. certo non e gran fatto, che studiando una cosa sola tutt'il tempo della sua uitta, che no'ne uegni à qualche perfettione. ma conoscendo noi, che la pittura abbraccia e contiene in se tutte le cose, che produce la natura, e che conduce l'accidentale operatione degli homini, et in ultimo cio che si pò comprendere con gli ochi, mi pare un tristo maestro quello, che solo una figura fa bene. hor non ueditu, quanti e quale atti sieno fatti da li homini? non ueditu,
38. quanti diuers' animali e cosi alberi et erbe, fiori, uarietà di siti montuosi e piani, fonti, fiumi, citta, edifitij publici e priuati, strumenti opportuni à 'l uso humano, uarij abbiti e hornamenti et arti? tutte queste cose appartengano d'essere di pari hoperatione e bonta ussate da quello, che tu uoi chiamare bono pittore.

74. Della trista suassione di quelli, che falsamente si fano chiamare pittori.

Gli è una certa generatione di pittori, li quali per loro poco studio bisogna che uiueno sotto la bellezza de l'oro et de l'az

wohl, wo die Durchzeichnung nicht mit deiner Zeichnung zusammentrifft, und wo du gefehlt hast, da prägst du dir ein, dass du keinen Fehler mehr machst, und kehrst vielmehr zum Vorbild zurück, den verfehlten Theil sovielmal abzuzeichnen, bis du ihn gut in der Vorstellungskraft hast.

Hättest du etwa für's Durchzeichnen eines Gegenstandes keine Glasplatte zur Verfügung, so nimm ein Blatt Pergament, sehr dünn, und gut gefettet, darauf getrocknet; hast du das zu einer Zeichnung gebraucht, so kannst du's mit dem Schwamm wieder wegputzen und eine zweite Zeichnung machen.

73. Wie der Maler nicht lobenswerth, wenn er nicht allseitig ist.

Von Manchen kann man offenbar sagen, dass sie sich irren, wenn sie den Maler einen guten Meister nennen, der nur etwa einen Kopf oder eine Figur gut macht. Sicher, es heisst nichts Grosses, dass Einer, wenn er nur eine Sache Zeit seines ganzen Lebens studirt, darin zu einiger Vollendung kommt. Da uns aber bekannt, dass die Malerei alle Dinge in sich schliesst, welche die Natur hervorbringt und dazu die, welche zufälliges Thun der Menschen vollführt, und endlich Alles, was man mit Augen verstehen kann, so kommt mir der wie ein erbärmlicher Meister vor, der nur eine Figur gut macht. Siehst du denn nicht, wie viele und welche Stellungen und Geberden die Menschen machen? Siehst du nicht, wie viel verschiedenerlei Gethier es gibt, und so Bäume, Kräuter und Blumen, welche Mannigfaltigkeit gebirgiger und ebener Gegenden, Quellen, Flüsse, Städte, öffentlicher und privater Gebäude, Werkzeuge, gut zum Gebrauch des Menschen, wie verschiedene Trachten, Schmuck und Künste? Für alle diese Dinge gehört es sich, dass sie in gleicher Tüchtigkeit und Güte von dem verwendet werden, den du einen guten Maler nennen willst.

74. Von der traurigen Meinung derer, die sich fälschlich Maler heissen lassen.

Es gibt ein gewisses Geschlecht von Malern, die ihres geringen Studiums halber unterm Schild der Schönheit des Goldes und

zuro; i quali con somma stoltitia alleggano, no'mettere in opera le bone cose per li tristi premij, et che saprebono ancora loro far' bene com'un altro, quando fussino ben pagati. or uedi gente stolta! no' sano questi tali tenere qualche opera bona, dicendo: „questa è da bon premio, e questa è da mezzano, e questa da sorte", et mostrare d'auer' opere d'ogni premio?

75. Come 'l pittore debb'esser' uago d'udire nel fare de l'opera il giuditio d'ogniuno.

Certameute non è da recusare mentre che l' homo depingie il giuditio di ciascuno, peroche noi conosciamo chiaro, che l'omo, benche non sia pittore, hauera nottitia della forma de-l'altro homo e ben giudicherà, s'egli è gobbo, o' s'egli ha una spalla alta o' bassa, o's'egli la gran bocca, o'naso, od'altri manchamenti. se noi conosciamo li homini pottere con uerità giudicare l'opere della Natura, quanto magiormente ci conuerà confessare, questi potere giudicare gli nostr' errori; che sapiamo quanto l'homo s'ingana nelle sue opere, et se non lo conosci in te, considera lo in altrui, e farai profitto degli altrui errori.

$38_{,2}$. si che sia uago con patientia udire l'altrui opinione; e considera bene e pensa bene, se'l biasimatore ha caggione o' no' di biasimarti; e se troui di si, racconcia; e se troui di no', fa uista di no' l'auer' inteso, o', s'eglie homo che tu stimi, fali cognoscere per ragione ch e'gli s'ingana.

76. Come nell'opere d'enportantia l'omo non si de' mai fidare tanto nella sua memoria, che non degni rittrare dal naturale

Quello maestro, il quale si desse d'intendere, di potere risseruare in se tutte le forme e li effetti della Natura, certo

Azurs leben müssen. Die führen mit höchster Einfältigkeit an, sie setzten ihre guten Sachen der traurigen Preise halber nicht in's Werk, und sie wüssten wohl ebenso gut, wie ein Anderer, was Rechtes zu machen, wenn sie nur gut bezahlt würden. Nun sieh' das dumme Volk an! Verstehen sie denn nicht ein gutes Werk bei sich zu halten und zu sagen: „das hat einen hohen Preis, und dies da hat einen mittelhohen, das aber ist Dutzendwaare", [1]) und so zu zeigen, dass sie Werke zu jedem Preis führen?

75. Wie der Maler bereitwillig sein soll bei der Arbeit das Urtheil eines Jeden anzuhören.

Sicherlich soll ein Mann, während er malt, sich nicht weigern eines Jeden Urtheil anzuhören. Denn wir wissen klar, dass ein Mensch, auch wenn er nicht Maler ist, doch mit der Form eines anderen Menschen bekannt ist, und recht wohl beurtheilen werde, ob dieser buckelig sei, ob er eine hohe oder eine niedrige Schulter habe, oder einen zu grossen Mund, Nase, oder sonstige Mängel. Sehen wir nun ein, dass die Leute im Stande sind die Werke der Natur wahrheitgemäss zu beurtheilen, um wie viel mehr wird es uns anständig sein zu bekennen, dieselben vermöchten auch über unsere Versehen zu richten. Wir wissen, wie sehr der Mensch sich bei seinen eigenen Leistungen täuscht. Erkennst du es nicht an dir selbst, so achte darauf bei Anderen, du wirst von Anderer Irrthümern Vortheil ziehen.

So sei also bereitwillig mit Geduld Anderer Meinung anzuhören. Schau' wohl zu und überlege es dir, ob der Tadler recht hat dich zu tadeln. Findest du ja, so verbessere, findest du nein, so gib dir das Ansehen, als habest du's nicht gehört oder verstanden, oder aber, ist es ein Mann, den du hochachtest, so bringe ihn mit Vernunftgründen zur Einsicht, dass er sich täuschte.

76. Wie sich der Mensch bei Werken von Bedeutung nie so sehr auf sein Gedächtniss verlassen soll, dass er es verschmäht nach der Natur zu zeichnen.

Ein Meister, der sich glauben machte, er könne alle Formen und Wirkungen der Natur in sich aufnehmen und bewahren,

mi parebbe che quello fussi ornato di molta ingnorantia; con ciosia cosa che detti effetti son' infiniti, e la memoria nostra non è di tanta capacità, che basti. a' dunque tu, pittore, guarda ch' la cupidità del guadagno no' superi in te l' onore del arte; che 'l guadagno del honore è molto magiore chel' honore delle richezze. si che per queste et altre ragioni, che si potrebono dire, attenderai prima col dissegno à dare con dimostratiua forma al ochio la intentione e la inuentione fatta inprima nella tua imaginatiua; di poi ua leuando e ponendo tanto, cho tu ti satisfacia; di poi fa acconciare homini uestiti o' nudi, nel modo, ch' in sul' opera hai ordinato; e fa che per misura e grandezza sotto posta alla prospettiua che non passi niente de l' opera, che bene non sia considerata dalla ragione e dalli effetti naturali, e questa fia la uia da farti honorare della tua arte.

77. Di quelli, che biassimano chi discegna alle feste et ch' inuestiga l' opere di dio.

b. Sono infra' l numero delli stolti una certa setta, dett' ipocriti, ch 'àl continuo studiano d' inganare se et altri, ma piu altri che
39. se, ma in uero inganano piu loro stesi che gli altri. e questi son quelli, che riprendeno li pittori, li quali studiano li giorni delle feste nelle cose apartenenti alla uera cognitione di tutte le figure, ch' ano le opere di Natura, e con solecitudine s' ingeniano d' aquistare la cognitione di quelle, quanto a loro sia possibile.

ma taciano tali reprensori, che questo è 'l modo di conoscere l' operatore di tante mirabili cose, e quest' e 'l modo d' amare un tanto inuentore. ch' inuero il grand' amore nasce dalla gran cognitione della cosa, che si ama, e se tu no' la cognoscerai, poco o' nulla la potrai amare; et se tu l' ami per il bene, che t' aspetti da lei, et no' per la somma sua uirtu, tu fai com' il cane, che mena la coda e fa festa alzandossi uerso colui, che

würde mir ganz sicher in grosser Unwissenheit zu prangen scheinen, denn der wirklichen Dinge sind unzählige, und unser Gedächtniss hat keine Fassungskraft, die dafür ausreicht. So hüte dich also, Maler, dass die Gewinnsucht in dir nicht stärker sei, als die Kunstehre, denn Ehrengewinn ist etwas weit Grösseres als Gewinnesehre. — Aus diesen und anderen Gründen, die man anführen könnte, achte vor Allem darauf durch die Zeichnung dem Auge in überzeugender Form die Absicht und Erfindung klar zu machen, die du zuvor in deiner Einbildungskraft herangebildet hast. Dann geh' und nimm weg, oder setze zu, so lange bis es dir Genüge thut. Darauf mache dich daran die menschlichen Figuren correct zu zeichnen, bekleidete, oder nackte, wie du's im Werk angeordnet hast, und lasse Nichts im Werk hingehen, das nicht in Beziehung auf Maass und perspectivische Grösse wohl überlegt sei, nach Vernunft und der Wirklichkeit der Natur gemäss. — Das ist der Weg dich mit deiner Kunst zu Ehren zu bringen.

77. Von solchen, die den schmähen, der an Festtagen zeichnet und die Werke Gottes erforscht.

Unter der Zahl der Dummköpfe gibt es eine gewisse Secte, genannt „die Heuchler", die studiren unausgesetzt darauf sich selbst und Andere zu betrügen, jedoch mehr Andere, als sich, in Wahrheit täuschen sie aber mehr sich, als Jene. Und die sind es, welche die Maler tadeln, die an Festtagen über den Dingen studiren, die zur wahren Erkenntniss aller den Werken der Natur eigenen Figuren gehören, und sich mit Eifer anstrengen die Kenntniss derselben, so viel nur in ihren Kräften steht, zu erwerben.

Solche Tadler mögen aber still schweigen. Denn jenes (Thun) ist die Weise den Werkmeister so vieler bewundernswerther Dinge kennen zu lernen, und dies der Weg einen so grossen Erfinder zu lieben. Denn wahrlich, grosse Liebe entspringt aus grosser Erkenntniss des geliebten Gegenstandes, und wenn du diesen wenig kennst, so wirst du ihn nur wenig oder gar nicht lieben können. Liebst du ihn aber um der Gutthat willen, die du dir von ihm erwartest, und nicht um seine höchste Tugend und Kraft, so thust du wie ein Hund,

li po dar' un osso. ma se conosesse la uirtu di tale homo, l'amarebbe assai piu, se tal virtu fussi al suo proposito.

78. *a.* Della uarietà delle figure. (*m.* 3: c̄h si dè cercare d'essere uniuersale.)

Il pittore debbe cerchare d' esser' uniuersale; perche manchagli assai dignità far' una cosa bene e l' altra male, come molti, che solo studiano nello nudo misurato e proportionato, e no' ricercano la sua varietà; perche pò uno homo essere proportionato et essere grosso e corto, o' longo e sottile, o' mediocre, e chi di questa uarieta' no' tiene conto, fa sempre le figure sue in istampa, che paiono, che sieno tutte sorelle. la qual cosa merita grande riprensione.

79. *b.* Del esser' uniuersale.

Facile cosa è al homo, chi sa, farsi uniuersale; imperoche tutti gli animali terresti hano similitudine di membra, cioè musculi, nerui et ossa, e nulla si variano, se non in longezza o'
39_{2}. in grossezza, come sara dimostrato nella | notomia. ècci poi li animali d'aqua, che sono di molte uarieta; li quali non persuadero il pittore, che ui faccia regola, perche sono quasi d'infinite uarietà, e cosi gli animali insetti.

80. *a.* De l' errore di quelli, ch' usano la praticha sanza la scientia. (*m.* 3: Errore di quelli, ch' ameno piu la pratica c̄h la teorica.)

Quelli, che s' inamorano di praticha sanza scientia, sono com' e li nochieri, ch' entran in nauiglio sanza timone o' bussola, che mai hanno certezza, doue si uadano.

Sempre la praticha debb' esser' edifficata sopra la bona theoricha; della quale la prespettiua è guida e porta, e sanza questa nulla si fa bene ne' casi di pittura.

der mit dem Schweif wedelt und mit Ehrenbezeugung und Jubel an dem in die Höhe springt, der ihm einen Knochen reichen könnte; kännte er aber Tugend und Verdienst solchen Mannes, so würde er ihm weit mehr zugethan sein, wenn nämlich das Begreifen selbiger Tugend in seiner Befähigung läge.

78. Von der Mannigfaltigkeit der Figuren. (*m. 3:* Dass man suchen muss universal zu sein.)

Der Maler soll suchen allseitig zu sein, denn es geht ihm ein grosser Theil seiner Würdigkeit ab, wenn er eine Sache gut, eine andere aber schlecht macht, wie Viele, die nur ein mit bestimmtem Maass gemessenes und proportionirtes Nackte studiren und die Mannigfaltigkeit desselben nicht aufsuchen. Denn es kann ein Mensch proportionirt sein, dabei aber ebensowohl dick und kurz, als auch lang und dünn oder mittel, und wer dieser Verschiedenheit nicht Rechnung trägt, der macht seine Figuren stets nach Schablone, so dass sie alle wie Geschwister aussehen. Das verdient grossen Tadel.

79. Vom Allseitigsein.

Für Einen, der weiss, ist es ein leichtes Ding universal zu werden. Denn alle Landthiere haben Aehnlichkeit in den Gliedmaassen mit einander, nämlich an Muskeln, Sehnen und Nerven, und weichen in Nichts von einander ab, als in den Längen und Dicken, wie in der Anatomie gezeigt werden wird. Dann gibt es die Wasserthiere, die sind von grosser Mannigfaltigkeit, da werde ich dem Maler nicht zureden sich Regeln davon zu machen, denn ihre Varietäten gehen fast in's Endlose. Ebenso ist es auch bei den Insecten.

80. Vom Irrthum derer, welche die Praxis üben ohne die Wissenschaft. (*m. 3:* Irrthum derer, die mehr die Praxis, als die Theorie lieben.)

Diejenigen, welche sich in Praxis ohne Wissenschaft verlieben, sind wie Schiffer, die ohne Steuerruder oder Compass zu Schiffe gehen, sie sind nie sicher, wohin sie gehen.

Die Praxis soll stets auf guter Theorie aufgebaut sein; und von dieser ist die Perspective Leitseil und Eingangsthür, ohne sie geschieht nichts recht in den Fällen der Malerei.

81. *b.* Del imittare li pittori. (*m. 3:* Sara meglio dire: come il Pittore nō debbe imitare la maniera d' alcun altro Pittore.)

Dico alli pittori, che mai nessuno debbe imittare la maniera de l' altro, perche sarà detto nipote e non figliolo della Natura inquanto à l' arte. perche, essendo le cose naturali in
L°A.car.13. tanta larga bondantia, piu tosto si uole e si debbe ricorrere à quella, ch' alli maestri, che da quella hanno imparato. e questo dico nō per quelli, che dessiderano mediante quella peruenire à richezze, ma per quelli, che di tal' arte dessiderano fama e honore.

82. *c.* Ordine del ritrare. (*m. 3:* disegnare. — Ordine c̄h de' tenere nel disegnare chi uol imparar la Pittura.)

Ritrae prima disegni di bono maestro fatto sull' arte sul naturale e non di praticha; poi di rileuo, in compagnia del disegno ritratto da esso rileuo; poi di bono naturale, il quale debbi metter' in uso.

---

83. *d.* Del Ritrare. (*m. 3:* di naturale. questo uole dināzi al ca^lo su la seguēte facia segnato Φ.)

Quando hai à ritrare di naturale, sta lontano tre uolte la grandezza della cosa, che tu ritrai.

40. **84.** *a.* (*m. 3:* Ordine.) Del ritrar' una (*m. 3:* qualoc̄h) cosa. (*m. 3:* Ordine di bon imparare à rittrare qualōch cosa.)

Fa, che quando ritrai, o' che tu moui alcun principio di linea, che tu guardi per tutto il corpo, che tu ritrai, qualonque cosa si scontra per la drittura della principiata linea.

81. Von der Nachahmung anderer Maler. (*m. 3:* Es wird besser sein zu sagen: Wie der Maler nicht die Manier irgend eines anderen Malers nachahmen soll.)

Ich sage zu den Malern, dass nie Einer die Manier eines Anderen nachahmen soll, denn er wird, was die Kunst betrifft, nicht ein Sohn, sondern ein Enkel der Natur genannt werden. Weil nämlich die natürlichen Dinge in so grosser Fülle vorhanden sind, so will und soll man sich viel eher an sie wenden, als zu den Meistern seine Zuflucht nehmen, die von ihr gelernt haben. Das sage ich nicht für die, welche begierig sind mittelst der Kunst zu Reichthümern zu kommen, sondern für jene, die von ihr Ruhm und Ehre wünschen.

82. Ordnung des Abzeichnens. (*m. 3:* Des Zeichnens. Ordnung, die beim Zeichnen einhalten soll, wer die Malerei erlernen will.)

Zeichne zuerst Zeichnungen von einem guten Meister ab, die in Weise von Kunst nach der Natur und nicht in Manier gemacht sind.*) Darauf zeichne nach dem Runden, im Beisein der Zeichnung, die nach demselbigen Runden abgezeichnet war, und dann nach einem guten Naturvorbild, das du (gerade) zur Anwendung bringen sollst.**)

83. Vom Abzeichnen. (*m. 3:* nach der Natur. Dies will vor das mit Φ bezeichnete Cap. auf der folgenden Seite gestellt sein.)

Zeichnest du nach der Natur, so stehe dreimal so weit von dem Gegenstande, den du abzeichnest, entfernt, als er gross ist.

84. (*m. 3:* Ordnung.) Vom Abzeichnen eines (*m. 3:* jeglichen) Gegenstandes. (*m. 3:* Ordnung, um jedes Ding gut abzeichnen zu lernen.)

Wenn du etwas abzeichnest und mit dem Richtungsprincip irgend einer Linie anhebst, so mache es so, dass du über den ganzen abzuzeichnenden Körper hin zuschaust, was mit der Richtung der angefangenen Linie zusammentrifft oder sich damit schneidet.

**) oder: der in Kunst nach der Natur und nicht in Manier gereift ist. **) oder: das du dir einlernen sollst.*

84 a.

L'B. car. 17. Notta nel tuo ritrare, come infra le ombre sono ombre insensibili d'oscurità e di figura. e questo si proua per la terza, che dice: le superfitie globulenti sono di tanto uarie oscurità (III°) e chiarezze, quante sono le uarietà delle oscurita e chiarezze, che li stano per obbietto.

85. Come debb' esser' alto il lume da ritrare dal naturale. (*m. 3:* Φ.)

Il lume da ritrare dal naturale uol essere à tramontana, accio non faci mutatione; e se lo fai à mezzo dì, tieni finestra impanata, acio, il sole alluminando tutto il giorno, quella non facia mutatione. l'altezza del lume de' essere in modo situato, ch'ogni corpo faci tanta longa per terra la sua ombra, quanto è la sua altezza.

86. Quali lumi si debbono elleggiere per ritrare le figure de' corpi.

Le figure di qualunque corpo ti constringeno à pigliare quel lume, nel quale tu fingi essere esse figure; cioè, se tu fingi tali figure in campagna, elle sono cinte da gra' somma di lume, non ui essendo il sole scoperto; e s' el sole uede dette figure, le sue ombre sarano molto oscure rispetto alle parti aluminate, e saranno ombre di termini espediti, cosi le primitiue come le deriuatiue; e tali ombre saran poco compagne de' lumi, per che da un lato allumina l'azzurro de l'aria e tingie 40.₂. di se quella parte, ch'ella uede, — e questo a' sai si manifesta nelle cose bianche, — e quella parte, ch'è aluminata dal sole, si dimostra partecipar del colore del sole; e questo uedrai molto speditamente, quando el sole cala al orizzonte infra rossore di nuuoli, ch'essi nuuoli si tingeno del colore, che li alumina; il quale rossore di nuuoli insieme col rossore del sole fan roseggiare cio, che piglia lume da loro; e la parte de corpi, che non uede esso rossore, resta del colore de l'aria;

84 a.

Merke bei deinem Zeichnen darauf, wie zwischen den Schatten andere Schatten von unmerklicher Dunkelheitsveränderung und Figur sitzen. Dies wird erwiesen durch die dritte Proposition, die besagt: Die kugelförmigen Oberflächen haben so vielerlei verschiedene Dunkelheiten und Helligkeiten, als der Unterschiede von Dunkelheit und Helligkeit sind, die sich ihnen gegenüber befinden.

85. Wie hoch das Licht zum Zeichnen nach dem Naturvorbild sein soll. (*m. 3: Φ.*)

Das Licht zum Zeichnen nach dem Naturvorbild sei Nordlicht, damit es sich nicht verändere. Machst du es aber nach Mittag zu, so halte das Fenster mit Zeug bespannt,[1] damit dasselbe, wenn die Sonne den ganzen Tag über darauf scheint, nicht (nach dem wechselnden Sonnenstand) Veränderungen erleide. Die Höhe des Lichts muss so situirt sein, dass die Länge des Schattens, den ein jeder Körper auf die Erde wirft, so viel beträgt, als des Körpers Höhe.

86. Was für Beleuchtung man wählen soll, um die Körperfiguren abzubilden.

Für die Figur eines jeden Körpers bist du genöthigt das Licht zu nehmen, in dem du selbige Figur vorstellen willst. Stellst du z. B. solche Figuren im Freien dar, so sind sie, wenn die Sonne nicht scheint, mit einer grossen Menge von Licht rings umkleidet, sieht sie aber die Sonne, so werden ihre Schatten im Verhältniss zu den Lichtseiten sehr dunkel sein, und werden sowohl die Körper- als auch die Schlagschatten, scharfe Ränder haben. Solche Schatten werden mit den Lichtern wenig übereinstimmen, denn von der einen Seite her leuchtet das Blau der Luft und färbt das Stück, das es sieht, mit seiner Farbe, und zwar wird dies an weissen Gegenständen sehr augenfällig. Die Seite aber, die von der Sonne beschienen wird, zeigt sich der Sonnenfarbe theilhaftig; und dies wirst du sehr deutlich sehen, wenn die Sonne zwischen rothem Gewölk am Horizont untergeht, die Wolken färben sich in die Farbe, die sie beleuchtet, und diese Wolkenröthe

e chi uede tali corpi, giudica quelli essere di dui colori. e di questo tu non poi fugire, che, mostrando la causa di tale ombre e lumi, che tu non facia l' ombre e' lumi partecipanti delle predette cause; se non, l' operation tua è uana e falsa.

E se la tua figura è in casa oscura, e tu la uedi di fora, questa tal figura a l' ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura a gratia e fa honore al suo immittatore per essere lei di gran rileuo, elle ombre dolci e sfumose, et massime in quella parte, doue mancho uede la oscurità della habitatione, inpero che quiui son l' ombre quasi insensibili. e la caggione sarà detta al suo loco.

87. Delle qualità del lume per ritrare rileui naturali, o' finti.

L. A. car. 37. Il lume tagliato dalle ombre con tropa euidentia è somamente biasimato apresso de pittori; onde perfugire tale inconueniente, se tu depingi li corpi in campagna aperta, farai le figure non aluminate dal sole, ma fingi alcuna qualita di neb-
11. bia o nuuoli transparenti essere interposti infra l' obbietto e' l sole, onde, non essendo la figura del sole espedita, non sarano espediti i termini de l' ombre co' termini de' lumi.

88. *a.* Del ritrar li nudi.

Quando ritrai li nudi, fa, che sempre li ritraghi intieri, e poi finisci quel membro, che ti pare megliore, e quello con l' altre membra metti in praticha. altrimenti faresti uso di non appicare mai le membra ben' insieme.

Non usare mai fare la testa uolta, dou' è il petto, ne 'l braccio andare come la gamba: e se la testa si uolta alla spalla

sammt der Röthe der Sonne lässt alles roth strahlen, was Licht von ihnen bekommt. Die Seite der Körper aber, die der rothe Schein nicht sieht, hat die Farbe der Luft, und wer selbige Körper erblickt, denkt, sie seien zweifarbig. Zeigst du die Ursachen derartiger Schatten und Lichter, so kannst du dich dem nicht entziehen, du musst die Schatten und Lichter der Wirkung dieser Ursachen theilhaftig werden lassen, wenn nicht, so ist dein Verfahren eitel und falsch.

Befindet sich deine Figur aber in einem dunklen Hause, und du siehst sie von aussen her, so hat sie dunkle, verblasene Schatten, wenn du mit der Richtung des Lichtes stehst. Eine solche Figur hat Anmuth und bringt dem, der sie nachbildet, Ehre, denn sie ist von grossem Relief, und die Schatten sind sanft und verblasen, sonderlich an der Seite, an welche die Dunkelheit des Hauses weniger hinsieht, denn sie sind daselbst fast unmerklich. Der Grund davon soll seines Orts gesagt werden.

87. Von den Eigenschaften des Lichts zum Zeichnen natürlicher oder vorgestellter runder Gegenstände.

Licht, das von den Schatten mit allzugrosser Deutlichkeit geschnitten wird, gilt bei Malern für höchst tadelnswerth. Um also diesem Uebelstand zu entgehen, wenn du Körper im freien Felde malst, lasse die Figuren nicht von der Sonne beschienen sein, sondern nimm an, es schiebe sich zwischen Object und Sonne irgend eine Art von Nebel oder durchscheinendem Gewölk, so werden, da die Figur der Sonne nicht scharf begrenzt ist, auch die Angrenzungen von Schatten und Lichtern nicht scharf gerändert sein.

88. Vom Zeichnen nach dem Nackten.

Zeichnest du nach dem Nackten, so zeichne immer den ganzen Körper, und dann führst du dasjenige Glied aus, das dir am besten an ihm zu sein scheint, und übst es dir im Zusammenhang mit den übrigen Gliedmaassen ein. Auf andere Weise würdest du dir angewöhnen, die Gliedmaassen niemals wohl aneinander zu fügen.

Pflege den Kopf nie ebendahin gewendet sein zu lassen, wohin sich die Brust dreht, noch den Arm in gleicher Richtung

destra, fa le sue parti piu basse dal lato sinistro, che dal destro, e se fai il petto infori, fa che, uoltandossi la testa sul lato sinistro, chelle parti del lato destro sieno piu alte chelle sinistre.

89. *b.* Del ritrar de rileuo finto o' di natturale.

Quolui, che ritrae de rileuo, si debbe achonciare in modo tale, che l' ochio della figura ritratta sia al pari del ochio di quello che ritrae; e questo si fara ad una testa, la quale hauesti à ritrare di naturale, perche uniuersalmente le figure ouer' persone, che scontri per le strade, tutti hano i loro ochi à 'l altezza de i tuoi, et se tu li facesti o' piu alti o' piu bassi, ueresti à dissimigliare il tuo ritratto.

90. Modo de ritrare un sito coretto.

Habbi un uetro grande come un mezzo foglio reale, et quello ferma bene dinanzi alli ochi toi, cioè tra l' ochio e la cosa, che uoi ritrare. di poi ti poni lontano col occhio al detto uetro dui terzi di braccio, e ferma la testa con uno strumento in modo, non possi mouer ponto la testa. di poi serra
| 41,$_2$. | o' copriti un occhio, e col penello, o' col lapis amatite segna in sul uetro ciò che di la appare; e poi lucida con carta tal uetro, e spoluerezzalo sopra bona carta e dipingela, se 'l ti piace, ussando bene di poi la prospettiua aerea.

91. Doue si de' ritrare li paesi.

Li paesi si debon ritrare in modo, che li alberi sien mezzi alluminati et mezzi ombrati; ma meglio è farli, quando il sole è occupato da nuuoli, che allora li alberi s' aluminano dal lume uniuersale del cielo et da l' ombra uniuersale della terra; e

mit dem Bein gehen zu lassen. Und wenn sich der Kopf nach der rechten Schulter hin dreht, so lasse seine Theile auf der linken Seite niedriger stehen, als die auf der rechten. Steht die Brust gerade nach vorn, so mache, dass am Kopf, wenn dieser sich zur Linken wendet, die rechtsseitigen Theile höher stehen, als die linksseitigen.

89. Vom Zeichnen nach künstlichem oder natürlichem Relief.

Wer nach dem Runden zeichnet, soll sich so stellen, dass das Auge der abzuzeichnenden Figur in gleicher Höhe mit dem Auge des Zeichners sei. Und zwar wird man dies bei einem Kopf thun, den man nach dem Leben zu portraitiren hat, denn die Figuren oder Personen, denen du in den Strassen begegnest, haben im Allgemeinen ihre Augen in gleicher Höhe mit den deinigen. Machtest du sie nun höher oder niedriger, so würdest du dein Bild nicht ähnlich werden sehen.

90. Methode, eine Oertlichkeit correct zu zeichnen.

Habe eine Glasscheibe so gross, wie ein halbes Blatt Real-Papier, die stellst du vor deinen Augen gut fest, d. h. zwischen das Auge und den Gegenstand, den du abzeichnen willst. Darauf postirst du dich mit dem Auge von besagter Glastafel zwei Drittel-Ellen weit entfernt und stellst mit einem dazu geeigneten Instrument den Kopf fest, derart, dass du ihn nicht im mindesten von der Stelle rühren kannst. Dann schliesse ein Auge, oder decke es dir zu, und zeichne mit dem Pinsel oder Rothstift auf das Glas hin, was jenseits zum Vorschein kommt. Darauf zeichne es von der Glastafel auf durchsichtiges Papier durch, übertrage es auf gutes Papier, und male es, wenn du Lust hast, indem du hiebei die Luftperspective wohl zu Verwendung bringst.

91. Wie man Landschaften abzeichnen soll.

Landschaften soll man so abbilden, dass die Bäume halb im Licht und halb im Schatten sind. Besser ist es aber sie zu machen, wenn die Sonne von Wolken bedeckt ist, denn alsdann werden die Bäume vom allgemeinen Licht des Himmels

questi sono tanto piu oscuri nelle loro parti, quanto esse parte son più presso al mezzo del albero e della terra.

L°A.car.38. **92.** Del ritrare l'ombre de corpi al lume di candela o' di lucerna.

À questo lume di notte sia interposto il telaio co' carta lucida o' sanza lucidarla, ma solo uno intero foglio di cangellerescha. e uederai le tue ombre fumose, cioè no terminate; e' l lume sanza interpositione di carta ti facci lume alla carta, oue discegni.

93. In che termine si de' ritrare un uolto, à dargli gratia d'ombre e lumi.

Grandissima gratia d'ombre e di lumi s'aggiongie alli uisi di quelli, che sedeno sulle porte di quelle habbitationi, che sono scure, e che li occhi del suo risguardatore uede la parte ombrosa di tal uiso essere oscurata dalle ombre della predetta habbitatione, et uede la parte aluminata del medesimo
42. uiso aggionto la chiarezza, | che li da lo splendore de l'aria; per la quale haumentatione d'ombre e lumi il uiso ha gran rileuo, e nella parte alluminata l'ombre quasi insensibilli, et nella parte ombrossa li lumi quasi insensibbilli. e di questa tale rapresentatione et haumentatione d'ombre e di lumi il uiso acquista assai di bellezza.

94. Modo de ritrare e d'ombra semplice e composta. *B.*

Non ritrare una figura in casa co'l lume particulare tinta allume uniuersale delle campagne sanza sole; perche la campagna fa ombra semplice, e'lume particulare di finestra o' di sole fa ombra composta, cioè mista con reflessi.

und dem allgemeinen Schatten der Erde beleuchtet; sie sind dann an ihren Partien um so dunkler, je näher sich diese nach des Baumes Kern oder nach dem Erdboden zu befinden.

92. Vom Abzeichnen der Schatten an den Körpern bei Kerzen- oder Lampenlicht.

Vor solches Licht bei Nacht werde ein Blendrahmen mit durchsichtigem, oder auch nicht durchsichtig gemachtem Papier gestellt, aber nur ein ganzes Blatt Kanzleipapier. Du wirst dann deine Schatten verblasen und ungerändert sehen. Und ein Licht,*) vor dem kein Papier steht, leuchte dir auf deine Zeichnung.

93. In welcher Umgebung man ein Antlitz abbilden soll, um ihm Anmuth von Schatten und Lichtern zu verleihen.

Sehr grosse Anmuth von Schatten und Lichtern legt sich auf die Gesichter derer, die unter den Thüren dunkler Behausungen sitzen. Dann sieht das Auge des Beschauers die Schattenseite des Gesichts durch die Schattendunkelheit des erwähnten Hausraums verstärkt, und der Lichtseite des Gesichts sieht es die Helligkeit hinzugefügt, die ihr der Glanz der Luft verleiht. Vermöge dieser Steigerung von Schatten und Lichtern bekommt das Gesicht grosses Relief, dazu auf der Lichtseite (oder -Hälfte) fast unmerkliche Schatten, auf der Schattenseite ebenso unmerkliche Lichter. Durch solche Darstellung und Steigerung von Schatten und Lichtern gewinnt das Antlitz sehr an Schönheit.

94. Art und Weise des Abbildens und von einfachem, wie auch zusammengesetztem Schatten.

Zeichne eine Figur nicht im Hause bei einseitigem Licht ab, die unterm allgemeinen Licht im Freien ohne Sonne vorgestellt sein soll. Denn das offene Freie bewirkt einfachen Schatten, das einseitige Licht eines Fensters oder des Sonnenscheins aber zusammengesetzten, d. h. mit Reflex gemischten.

*) oder: *Und wo das Papier das Licht nicht deckt, da leuchte dir dieses etc.*

L'A.car.38. **95.** Del lume, doue si ritrae l'encarnationi delli uolti o' ingniudi. *C.*

Questa habbitatione uol essere scoperta all'aria, colle pariete del colore incarnato: e li ritratti si faccino di state, quando li nugoli copreno il sole, — o' sij ueramente, farai la pariete meridionale tanto alta, ch'e' razzi del sole non percottino la pariete settentrionale, accio che i soi razzi reflessi non guastino l'ombre.

96. Del ritrare figure per istorie. *D.*

Sempre il pittore debbe considerare nella pariete, la quale ha à istoriare, l'altezza del sito, doue uole colochare le sue figure; e ciò, che lui ritrae di naturale à detto proposito, stare tanto l'ochio piu basso, che la cosa che lui ritrae, quanto
12.2. detta cosa fia messa in opera piu alta che l'ochio del riguardatore; altramente l'opera fià reprouabile.

97. *a.* À imparare a far ben un possato.

Se ti uoi suefare bene à i retti e boni possati delle figure ferma un quadro o'uer tellaio, drentro riquadrato con fila, infra l'ochio tuo e lo nudo, che ritrai, e quei medessimi quadri farai su la carta, doue uoi ritrare detto nudo, sottilmente. di poi poni una pallotta di ciera in una parte della rete, che ti serua per una mira, la quale sempre nel riguardare lo nudo scontrerai nella fontanella della gola, et se fusse uolta di rietro, scontra la con uno nodo del collo. e queste fila t'insegnarano tutte le parti del corpo, che in ciascuno atto si trouano sotto la fontanella della gola, sotto gli angololi delle spalli, sotto tette, fianchi et altre parti del corpo; e le linee trauerse della rette ti mostreranno, quanto è piu alto nel possare sopra una gamba*) che l'altra, e cosi i fianchi, le ginochia, e i piedi.

*) *l'una delle spalle.*

95. Vom Licht, bei dem man die Fleischfarbe des Gesichts und des Nackten abbildet.

Dieser Hausraum hat gegen die Luft unbedeckt und mit fleischfarbigen Wänden versehen zu sein. Man malt die Bildnisse im Sommer, wenn Wolken die Sonne bedecken, oder wenn diese wirklich scheint, so machst du die Wand gegen Mittag so hoch, dass die Sonnenstrahlen die nördliche Wand nicht treffen können, damit dir die Reflexstrahlen die Schatten nicht verderben.

96. Vom Abzeichnen von Figuren für Historien.

Der Maler soll bei der Bildwand, die er mit einer Historie auszuschmücken hat, stets die Höhe des Platzes in Betracht ziehen, an den er seine Figuren stellen will.[1]) Zu dem, was er für besagten Zweck nach der Natur zeichnet, muss er sich dann mit seinem Auge in dem Maasse tiefer stellen, in dem besagter Gegenstand über dem Auge des Beschauers ausgeführt werden soll, wenn nicht, so ist das Werk tadelnswerth.

97. Eine Stellung gut zeichnen lernen.

Willst du dich gut an ein richtiges und gutes Stehen der Figuren gewöhnen, so stelle zwischen deinem Auge und dem Nackten, das du abzeichnest, ein Viereck, oder einen Blendrahmen fest, in den Fäden in Quadraten hineingespannt sind. Ebensolche Quadrate ziehst du zart auf dein Papier, auf dem du das Nackte zeichnen willst. Darauf setzest du ein Kügelchen von Wachs auf eine Stelle des (Faden-) Netzes, das dient dir als Zielkorn, und du lässest es, wenn du den Nackten anschaust, immer auf dessen Halsgrube treffen, oder wendet er dir den Rücken zu, auf einen Halswirbel. Die Fäden werden dich über alle die Stellen des Körpers unterrichten, wie sie bei jeder Stellung (senkrecht) unter die Halsgrube, oder unter die Schulterwinkel, die Brustwarzen, Hüften und sonstige Theile zu stehen kommen. Die Querfäden des Netzes aber werden dir zeigen, um wie viel beim Ruhen auf einem Bein die eine Schulter höher ist, als die andere, und ebenso bei den Hüften, Knien und Füssen.

ma ferma sempre la rete per linea perpendiculare, e in effetto tutte le parti, che tu uedi che lo nudo piglia della rete, fa, chel tuo nudo disegnato pigli de la rete disegnata. i quadri disegnati possono essere tanto minori che quelli della rete, quanto tu uoi che la tua figura sia minore che la naturale. di poi tien ti à mente nelle figure, che farai, la regola dello scontro delle membra come te le mostrò la rete.

la quale debb' essere alta tre braccia e mezzo, e larga tre, distante da te braccia sette, et apresso allo nudo braccia uno.

98. Da che tempo si de' studiare la ellettione delle cose.

43. *a.* Le ueglie della inuernata deono essere dai gouani ussate nelli studi delle cose apparechiate la state, cioe, che tutti li nudi, ch'ai fatti la state, ridunarli insiesme e fare ellettione delle migliori membra e corpi di quelli, et mettergli in praticha et ben à mente.

99. *b.* Delle attitudini.

Poi alla seguente state farai ellettione di qualche uno, che stia bene in sulla uitta, e che no sia alleuato in giupone, acio la persona non sia streada, e quello farai fare atti leggiadri e galanti. et se questo non mostrassi bene li muscoli dentro a i termini delle membra, non monta niente, bastiti solamente hauere da lui le bone attitudini; et le membra ricorreggi con quelle, che studiasti la inuernata.

100. Per ritrare uno ignudo di naturale o'altra cosa.

Vsa tenere in mano un filo con uno piombo pendente, per poter' uedere li scontri delle cose.

Stelle das Netz aber immer in senkrechter Linie fest. Und alle die Stellen desselben, von denen du in der Wirklichkeit den (dahinter stehenden) Nackten gedeckt siehst, die lässest du gerade so bei deinem gezeichneten Netz auf dein gezeichnetes Nacktes treffen. Die gezeichneten Quadrate können in dem Grade kleiner sein, als die des Netzes, in dem du deine Figur kleiner halten willst, als die wirkliche. Und dann lerne für die Figuren, die du malen willst, die Regel der Richtungsverhältnisse der Gliedmaassen auswendig, wie das Netz sie dir zeigte.[1])

Dies Netz hat 3½ Armlängen[2]) hoch und drei breit zu sein. Sieben Armlängen stehe es von dir entfernt, und vom Nackten eine.

98. Zu welcher Zeit soll die Auswahl der Sachen studirt werden.

Die Winterabende sollen von den jungen Leuten zum Studium der im Sommer dazu hergerichteten Sachen benützt werden, d. h. du stellst alle die Studien nach dem Nackten, die du den Sommer über gemacht hast, zusammen und triffst eine Auswahl der besten Gliedmaassen und Körper. Die übst du dir dann ein und prägst sie dir gut in's Gedächtniss.

99. Von den Stellungen.

Darauf im folgenden Sommer wählst du dir Einen aus, der gut in Schultern und Hüften sitzt, und der nicht im Panzerhemd aufgewachsen ist, damit er nicht am ganzen Leibe striemig und streifig sei. Den wirst du anmuthige und zierliche Stellungen machen lassen. Wenn er auch die Muskulatur innerhalb der Gliedumrisse nicht deutlich zeigt, das verschlägt nichts, es sei dir genug, wenn du nur gute Stellungen von ihm bekommst. Die einzelnen Gliedmaassen verbesserst du dann mit Hilfe derer, die du den Winter über studirtest.

100. Um einen Nackten oder einen sonstigen Gegenstand nach der Natur zu zeichnen.

Pflege einen Faden mit niederhängendem Blei in der Hand zu halten, damit du sehen kannst, wie die Dinge sich schneiden[1]) und zu einander in Richtung stehen.

101. Misure o' compartitioni della statua.

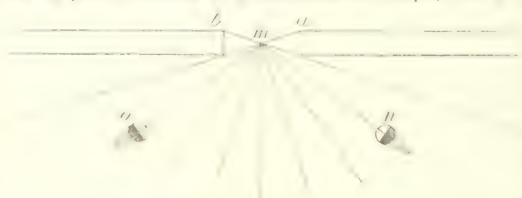
Diuidi la testa in dodeci gradi; e sciascun grado diuidi in dodeci ponti; e sciascun ponto in dodeci minuti, e i minuti in minimi, et i minimi in seminimi.

102. Modo di ritrare di notte un rileuo.

Fa, che tu metti una carta non tropo lucida infra il rileuo et il lume, et hauerai bono ritrare.

103. Come il pittore si debbe acchonciare al lume col suo rileuo.

a b, sia la finestra, *m* sia 'l ponto del lume. dico, che in qualun-
13,2. que parte il pittore si stia, chegli stara bene, pure che l' ochio
sia infra la parte ombrosa e la luminosa del corpo, che si ritrae.



il quale locho trouerai, ponendoti infra il ponto *m* ella diuisione, che fa l' ombra dal lume sopra il corpo ritratto.

104. *a.* Della qualità del lume.

Il lume grande e alto e non troppo potente fia quello, che rendera le partichule de corpi molto grate.

105. *b.* Dello inganno, che si riceue nel giuditio delle membra.

Quel pittore, ch' hauera goffe mani, le fara simili nelle sue opere, e quel medesimo l'interuenira in qualunque membro, s' ellongo studio non glielo uieta. adonque tu pittore guarda bene quella parte, che hai piu Brutta nella tua persona e in

101. Maasse oder Eintheilung der Statue.

Theile den Kopf in zwölf Grade, und jeden Grad in zwölf Punkte, jeden Punkt in zwölf Minuten, die Minuten in kleine Minuten und diese in halbe kleine Minuten.[1])

102. Art und Weise etwas Rundes bei Nacht abzuzeichnen.

Mache es so, dass du ein nicht zu durchsichtiges Papier zwischen dem Relief und dem Licht anbringst, und du wirst ein gutes Zeichnen haben.

103. Wie sich der Maler mit seinem Relief zum Licht stellen soll.

a b sei das Fenster, *m* sei der (Mittel-) Punkt des Lichts. Ich sage, an welcher Stelle der Maler auch stehe, er wird immer gut stehen, wenn nur das Auge zwischen die Schatten- und Lichtseite des abzubildenden Körpers hinein gerichtet ist. Diesen Platz wirst du finden, wenn du dich zwischen dem Punkt *m* und der Scheidelinie von Schatten und Licht am abzubildenden Körper aufstellst.

104. Von der Art des Lichts.

Grosses, hohes und nicht zu kräftiges Licht ist dasjenige, welches die Einzelheiten der Körper sehr angenehm erscheinen lässt.

105. Von der Täuschung, die Einem im Urtheil durch die eigenen Gliedmaassen zu Theil wird.

Ein Maler, der plumpe Hände hat, wird ebensolche in seinen Werken machen, und ganz das Entsprechende wird bei jedem Glied eintreten, wenn nicht ein langes Studium ihn davor behütet. So achte also du Maler wohl auf den Theil,

quella col tuo studio fa bono riparo; in pero che se sarai bestiale, le tue figure parranno il simile e sanza ingegnio, e similmente ogni parte di bono e di tristo, che hai in te, si dimostrera in parte nelle tue figure.

106. Come al depintore è nescessario sapere l'intrinsecha forma del homo.

Quel depintore, che harà cognitione della natura de nerui,
muscoli e lacerti, sapra bene nel mouere uno membro quati
11. e quali nerui ne sono cagione, e qual muscolo, sgonfiando, è
cagione di racortare esso neruo, e quali corde conuertite in
sotillissime cartilagini circondano e racolgano detto muscolo.

e cosi sara diuerso e uniuersale dimostratore di uarij muscoli mediante i uari effetti delle figure, e non fara come molti, che in diuersi atti sempre fano quelle medesime cose dimostrare in braccia, schiene, petti e gambe; le quali cose non si debbono mettere infra i piccoli errori.

107. Del diffetto, che hanno li maestri à replichare le medessie attitudini de uolti.

Sommo diffetto è ne' maestri, li quali usano replicare li medesimi moti nelle medesime storie uicini l'uno a l'atro, e similmente le bellezze de uisi essere sempre una medesima, le quali in Natura mai si troua essere replicate, in modo che, se tutte le bellezze d'equale eccellentia ritornassin' uiue, esse sarebon magiore numero di populo che quello, ch'al nostro seculo si troua, e sicome in esso seculo nesuno precisamente si somiglia, il medisimo interuerebbe nelle dette bellezze.

den du an deiner Person am hässlichsten hast, und suche hier mit deinem Studium rechte Abwehr zu schaffen. Denn wärest du viehisch (von Aeusserem), deine Figuren würden ebenso aussehen und geistlos, und dessgleichen wird sich jedes Stück, das gut oder jämmerlich an dir ist, zum Theil an deinen Figuren offenbaren.

106. Wie es dem Maler noththut die innerliche Form des Menschen zu kennen.

Der Maler, der von der Natur der Nerven, Muskeln und Langmuskeln[1]) Kenntniss erwarb, wird beim Bewegen eines Gliedes wohl wissen, welche Nerven die Ursache davon sind, welcher Muskel, indem er abschwillt, verursacht, dass jener Nerv[2]) kürzer werde, und welche Stränge, in feinste Knorpelhaut verwandelt, besagten Muskel umgeben und einheimsen.

Auf diese Weise wird er vermöge der mannigfaltigen Thätigkeitsäusserungen der Figuren ein gar verschieden- und vielseitiger Darleger von mancherlei Muskeln sein, und wird es nicht machen, wie Viele, die bei den verschiedenartigsten Actionen stets die gleichen Muskeln zum Vorschein kommen lassen an Armen, Rücken, Brust und Beinen, was man nicht zu den geringen Versehen rechnen soll.

107. Vom Fehler, der es an Meistern ist, die nämlichen Gesichtsmienen zu wiederholen.

In einem grossen Fehler befinden sich die Meister, welche sich angewöhnt haben, in der gleichen Historie dicht nebeneinander dieselben Bewegungen zu wiederholen und ebenso die Schönheit der Gesichter stets die nämliche sein zu lassen, da sich diese in der Natur doch nie wiederholt findet, so dass, wenn alle gleich ausgezeichneten Schönheiten wieder in's Leben kehren könnten, sie zwar eine Volkszahl ausmachen möchten, grösser, als unser Jahrhundert sie aufzuweisen hat, dennoch aber ganz so, wie in diesem Jahrhundert Keiner dem Anderen präcis ähnlich sieht, dies auch nicht zwischen zweien von ihnen der Fall sein würde.

108. Del massimo diffetto de pittori.

Sommo difetto è de' pittori replicare li medesimi moti e medesimi uolti e maniere di panni in una medesima istoria, e fare la magiore parte de' uolti, che somigliano a'lloro maestro, la qual cosa m'ha molte uolte datto admiratione. perche n'ho cognosciuti alcuni, che in tutte le sue figure pare haueruisi ritratto al naturale, et in quelle si uede li atti e li modi del
| 44,2. loro fattore. e s'egli è pronto nel parlare e | ne' moti, le sue figure sonno il simile in prontitudine; e s'el maestro è diuotto, il simile paiano le figure con lor colli torti; e s'el maestro è da poco, le sue figure paiono la pigritia ritratta al naturale; e s'el maestro è sproportionato, le figure sue son simili, e s'egli è pazzo, nelle sue istorie si dimostra largamente, le quali sono nemiche di conclusione e non stano attente alle loro operationi, anzi, chi guarda in qua, e chi in la, come se sognasino; e cosi segueno sciascun accidente in pittura il proprio accidente del pittore.

e hauendo io piu uolte considerato la causa di tal difetto, mi pare, che sia da giudicare, che quella anima, che reggie e gouerna sciascun corpo, si è quella, che fa il nostro giuditio inanti sia il proprio giuditio nostro. adonque ella ha condotto tutta la figura del homo, com'ella ha giudicato quello stare bene, o' col naso longo, o' corto, o' camuso, e cosi li afermò la sua altezza e figura. et è di tanta potentia questo tal giuditio, ch' eglio moue le braccia al pittore e fa gli replicare se medesimo, parendo à essa anima, che quella sia il uero modo di figurare l'homo, e chi non fa come lei, faccia errore. e s'ella troua alcuno, che simigli al suo corpo, ch'ell ha composta, ella l'ama e s'innamora spesso di quello. e per questo molti se innamorano

108. Vom grössten Gebrechen der Maler.

Es ist ein sehr grosser Fehler an den Malern, wenn sie die nämlichen Bewegungen, Gesichter und Gewandzüge in einer und derselben Historie wiederholen und den grössten Theil der Gesichter so machen, dass sie ihrem Meister selbst ähnlich sind. Es hat das oftmals meine Verwunderung erregt. Denn ich habe Einige gekannt, da sah es aus, als hätten sie sich in allen ihren Figuren nach der Natur portraitirt, und man sieht in diesen Figuren die Bewegungen und Manieren dessen, der sie gemacht. Ist dieser rasch und lebhaft in Reden und Bewegungen, so sind seine Figuren von der gleichen Lebhaftigkeit. Ist der Meister fromm, die Figuren schauen mit ihren gekrümmten Hälsen ebenso aus, liebt er nicht viel Anstrengung, die Figuren scheinen die Faulheit nach der Natur portraitirt zu sein. Und ist er schlecht proportionirt, die Figuren sind's dessgleichen, ist er aber gar ein Narr und Tollkopf, so zeigt sich das auf's Ausgiebigste in seinen Historien, die sind aller Geschlossenheit und Bündigkeit feind, Keiner gibt auf seine Verrichtung acht, im Gegentheil, der Eine schaut hierhin, der Andere dorthin, als wären sie im Traum. Und so folgt ein jeder Seelen- und Körperzustand im Bilde der eigenen Art des Malers.

Da habe ich öfters über die Ursache eines solchen Mangels nachgedacht, und mir scheint, man müsse schliessen, dass die nämliche lebendige Seele, die jeden Körper lenkt und regiert, wohl dasjenige sei, was unser Urtheil (aus-) macht, ehe und bevor dieses zu unserem eigenen Urtheil wird. Sie hat also die gesammte Gestalt des Menschen so herangebildet, wie ihr für ihn nach ihrem Urtheil gut dünkte, sei es mit langer, oder kurzer, oder gestülpter Nase, und so stellte sie ihm seine Grösse und Figur fest. Darauf ist nun dies Urtheil von solcher Mächtigkeit, dass es dem Maler die Hand führt und ihn sich selbst wiederholen lässt, indem es selbiger Seele scheint, das sei die wahre Art und Weise einen Menschen zu gestalten, und wer es nicht so mache, wie sie, der sei im Irrthum. Und findet sie Einen, der dem ihr eigenen Körper, den sie zusammengefügt hat, gleicht, so hat sie ihn gern und verliebt sich des Oefteren in ihn. Daher verlieben sich Viele in Solche

e toglian moglie, che simiglia a lui; et spesso li figlioli, che nascono di tali, simigliano hai loro genitori.

109. Precetti, chel pittore non s'ingani nella ellettione della figura, in ch'esso fa l'abbito.

L.ºA.car.28. 45. Debbe il pittore fare la sua figura sopra la regola d'un corpo naturale, il quale comunemente sia di proportione laudabile, oltre di questa far misurare se medisimo et uedere, in che parte la sua persona uaria assai o' poco da quella antidetta laudabile; e fatta questa notitia, debbe riparare con tutto il suo studio, di non incorrere nei medisimi mancameti nelle figure da lui operate, che nella persona sua si troua. e sapi, che con questo uitio ti bisogna sommamente pugnare. con cio sia ch' egli è mancamento, ch'è nato insieme col giuditio. perche l'anima, maestra del tuo corpo, e quella, ch'è il tuo proprio giuditio; e uoluntieri si diletta nelle opere simili à quella, ch' ella hoperò nel comporre del suo corpo; e di qui nasce, che non è si brutta figura di femina, che non troui qualche amante, — se già non fussi mostruosa.

si che ricordati intendere i manchamenti, che sono nella tua persona, e da quelli ti guarda nelle figure, che da te si compongono.

110. Difetto de' pittori, che retrano una cosa di rileuo in casa à un lume e poi la mettono in campagna o' in altro logo ad altro lume.

Grand'errore è di quelli pittori, li quali spesse uolte rettrano una cosa di rileuo a un lume particulare nelle loro case, e poi mettono in opera tal ritratto a un lume uniuersale de l'aria in campagna, doue tale aria abbraccia et alumina tutte le parte delle uedute à un medesimo modo. e cosi costui fa l'ombre

und ehelichen sie, die ihnen selbst ähnlich sehen, und gleichen die Kinder, die von Solchen zur Welt kommen, so oft den Eltern.

109. Vorschriften, damit sich der Maler nicht in der Auswahl der Figur selbst täusche, an die er sich für gewöhnlich hält.

Der Maler soll sich seine (Muster-) Figur nach der Regel eines natürlichen Körpers bilden, der an Proportionen ganz allgemein für lobenswerth gilt. Ueberdem soll er sich selbst ausmessen und zusehen, in welchem Stück er sehr viel, oder nur wenig von jener ebenerwähnten lobwürdigen Figur abweicht. Hat er die Kenntniss hievon inne, so muss er mit allem seinem Studium Abwehr schaffen, dass er nicht bei den von ihm zur Ausführung gebrachten Figuren in die gleichen Mängel verfällt, die sich an seiner eigenen Person vorfinden, und du musst wissen, dass du auf's Alleräusserste gegen diese Schwäche anzukämpfen hast, sintemal sie ein Mangel ist, der mit dem Urtheil zusammen zur Welt kam. Denn die Seele, die Meisterin deines Körpers, ist selbst mit deinem Urtheil ein und dasselbe, und gern ergötzt sie sich an Werken, die demjenigen ähnlich sehen, das sie durch Zusammenfügung deines Körpers schuf; daher kommt es denn auch, dass es kein Frauenzimmer gibt, so hässlich von Gestalt, dass es nicht einen Liebhaber fände, ausser sie wäre geradezu krüppelhaft.

Ich ermahne dich also, dass du die Mängel, die sich an deiner Person finden, kennen lernst und dich vor ihnen bei den Figuren, die du componirst, wahrest.

110. Fehler der Maler, die etwas Rundes zu Hause bei einem bestimmten Licht abbilden und es dann (im Bild) in's Freie oder sonst an einen Ort mit anderer Beleuchtung versetzen.

Gross ist das Versehen der Maler, die öfters etwas Rundes bei einseitigem Licht in ihrem Hause abbilden, und diese Abbildung dann in einem Bilde mit allgemeinem Licht, wie es im Freien ist, zur Verwendung bringen, wo doch die Luft

oscure, doue non po essere ombra, e se pure ella ue è, ella è di tanta chiarezza, che 'l è insensibile; e cosi fano li reflessi,
45,,2. doue è imposibile quelli esser || ueduti.

111. De pittura e sua diuisione. (*m. 3:* Diuisione della pittura in due parti principali.)

Diuidesi la pittura in due parti principali: delle quali la prima è figura, cioè la linea, che destingue la figura delli corpi e lor particule; la seconda è il colore contenuto da essi termini.

112. *b.* Figura e sua diuisione.

La figura de corpi si diuide in due altre parti, cioè: Proportionalità delle parte infra loro, le quali sieno corrispondenti al tutto, e'l mouimento apropriato al accidente mentale della cosa uiua, che si moue.

113. *c.* Proportione di membra.

La proportione delle membra si deuideno in due altri parti, cioè: Qualità e moto.*)

in qualita s'intende, oltre alle misure corrispondenti al tutto, che tu non missti le membra de giouani con quelle delli uechi, ne quelle de grassi con quelle de magri, e oltre di questo, che tu non facci alli maschi membra feminili e le membra legiadre co le inette.

in moto s'intende, che l'attitudini o' uer mouimenti de uechi non sieno fatti con quella medisima uiuacita, che si conuerebbe à un mouimento d'un giouane, nè ancho quel d'un picciol fanciullo a quel d'un giouane, e quel della femina à quel d'un maschio.

Non far' atti, che non sieno compagni dello atteggiatore, cioè à l'homo di gran ualitudine che li suoi mouimenti lo

*) *Vielleicht: mòdo.*

an dem, was man sieht, alle Seiten zugleich beleuchtet. Und auf diese Weise macht ein Solcher die Schatten dunkel, wo gar kein Schatten sein kann, oder wo derselbe, wenn vorhanden, doch solche Helligkeit besitzt, dass er nicht fühlbar wird; und ebenso machen sie Reflexe, wo dieselben ganz unmöglicherweise zum Vorschein kommen können.

111. Von der Malerei und ihrer Eintheilung. (*m. 3:* Eintheilung der Malerei in zwei Haupttheile.)

Die Malerei theilt sich in zwei Haupttheile. Der erste von diesen ist die Figur, d. i. die Linie, welche die Figur der Körper und ihrer Theile bezeichnet. Der zweite ist die Farbe, die innerhalb dieser Umrisse enthalten ist.

112. Figur und deren Eintheilung.

Die Figur der Körper zerfällt wieder in zwei Theile, nämlich in: Verhältnissmässigkeit der Theile untereinander und dass sie dem Ganzen entsprechen, — und in Bewegung, die zu dem Gemüthszustand des lebenden Dinges, das sich bewegt, passt.

113. Verhältniss der Gliedmaassen.

Die Proportion der Gliedmaassen wird nochmals in zwei Theile getheilt: Qualität und Bewegung*). [1])

Unter Qualität versteht man erstlich die Maasse, die dem Ganzen entsprechen, und ausserdem, dass du nicht Gliedmaassen von Jungen mit solchen von Alten durcheinander mengst, oder die von Fetten mit welchen von Dürren, dass du Männern keine Weibsgliedmaassen machst und anmuthige Glieder nicht mit ungeschickten zusammenbringst.

Unter Bewegung versteht man, dass die Stellung oder Bewegung von Greisen nicht mit derselben Lebhaftigkeit gemacht sei, die sich für die Bewegung eines Jünglings schicken würde, noch auch die eines kleinen Kindes gleich der eines jungen Mannes, und die einer Frau wie eine Mannsbewegung.

Mache keine Stellungen, die nicht zu dem sie Innehabenden passen, d. h. einem Manne von grosser Kraft und

*) *Vielleicht statt dessen: Modus.*

manifestino, et il simile l'homo di poco ualore faccia il simile co' mouimenti inualidi e balordi, li quali minaccino ruina al corpo, che li genera.

46. **114.** Del fugire le calumnie de giudici uarij, che haño gli operatori della pittura.

Se uorai fugire li biassimi, che danno li hoperatori della pittura à tutti quelli, che in diuerse parte de l'arte non sono di conforme openione con loro, è necessario hoperare l'arte con diuerse maniere, à cioche tuti conformi in qualche parte cō sciscun giuditio, che considera l' opere del pittore; delle quali parte si farà mentione qui di sotto.

115. Delli mouimenti e delle opinioni uarie.

b. Le figure de li homini habbino atto proprio alla loro hoperatione in modo, che uedendoli tu intendi quel che per loro si pensa o' dica.

li quali sarano bene imparati*) ch' imitera li moti delli mutti, li quali parlano co' mouimenti delle mani et degli occhi e ciglia et di tutta la persona nel uoler' isprimere il concetto**) de l' animo loro. e non ti ridere di me, perch' io ti preponga un precettore sanza lingua, il quale t' habbia a insegnare quell'arte, che lui non sa fare. perche meglio t' insegnera co' fatti, che tutti li altri con le parolle. et non sprezzare tal consiglio, perche loro sonno li maestri de mouimenti et intendeno da lontano di quel, che uno parla, quando egli accomoda li moti delle mani co'le parole.

questa tale consideratione ha molti nemici e molti diffensori. adonque tu, pittore, attempra de l' una e dell'altra setta,

*) *da.* **) *Cod: cocento.*

Gesundheit gieb sie so, dass seine Bewegungen Kraft an den Tag legen, und bei einem schwächlichen Menschen bewirkst du das demselben Entsprechende durch hinfällige und ungeschickte Bewegungen, die aussehen, als sei der Körper, der sie macht, in Gefahr niederzustürzen.

114. Wie man der üblen Nachrede der mancherlei Urtheile entgeht, welche der Malerei Beflissene fällen.

Willst du dem Tadel entgehen, mit dem der Malerei Beflissene alle die belegen, die in verschiedenen Stücken der Kunst nicht mit der ihrigen übereinstimmende Meinung haben, so ist es nöthig die Kunst in verschiedenerlei Manier zu üben, damit du dich — in irgend welchem Theil wenigstens — mit jedwedem Urtheil in Uebereinstimmung setzest, das die Werke des Malers in Betrachtung zieht. Dieser Stücke soll hier unten Erwähnung geschehen.

115. Von den Bewegungen und verschiedenen Meinungen darüber.

Die menschlichen Figuren sollen Stellungen machen, die zu dem, was sie thun, passen, so dass, wenn du diese Stellungen erblickst, du verstehst, was bei ihnen gedacht und gesprochen wird.

Man kann sie gut erlernen, wenn man die Bewegungen der Stummen nachahmt, die mit Händen, Augen und Augenbrauen und der ganzen Person sprechen, wenn sie den Gedanken ihrer Seele ausdrücken wollen. Und lache mich nicht aus, dass ich dir einen Lehrmeister ohne Sprache vorschlage, damit er dich in der Kunst unterrichte, die er selbst nicht auszuüben versteht. Denn er wird dich durch die That besser unterweisen, als alle Anderen mit Worten. Verachte den Rath nicht, denn Jene sind die Meister der Gesticulation und verstehen von Weitem, was Einer sagt, wenn er die Handbewegungen den Worten nach macht.

Diese Beobachtungsart hat viele Feinde und viele Vertheidiger. Du Maler, achte mit Maassen auf die eine wie auf die andere Partei, je nachdem es für die Art von redenden

secondo che accade alle qualita di quelli, che parlano, et alla natura della cosa, di che si parla.

116. Fugi li profili, cio è termini espediti delle cose.

46,2. Non fare li termini delle tue figure d'altro colore che del proprio campo, che con esse termina, cioè che tu non facia profili oscuri infra 'l campo ella figura tua.

117. *a.* Come nelle cose picciole no s'intende gli errori come nelle grandi.

Nelle cose di minuta forma non si po comprendere la qualità del suo errore come delle grandi, e la ragione si è, che se questa cosa pichola fia fatta à similitudine d'un homo, o' d' altro animale, le sue parti per la immensa diminuttione non pon essere ricerchate con quello debito fine dal suo hoperatore, che si conuerrebbe, onde non rimane finita; non essendo finita, non puoi comprendere i soi errori.

Essempio: riguarderai da lontano un homo per ispatio di trecento braccia, et con deligentia giudicharai, se quello è bello o' brutto, o' s'egli è mostruoso, o' di comune qualità; uederai che con somo tuo sforzo non ti potrai persuadere à dare tal giuditio. e la ragio si è, che per la sopra detta distantia questo homo diminuisse tanto, che non si puo comprendere le qualità delle particule. et se uoi uedere ben detta diminutione de l'homo sopra detto, ponti uno dito presso al ochio uno palmo, e tanto alza e bassa detto dito, che la sua superiore stremita termini sotto i piedi della figura, che tu riguardi, e uederai apparire una incredibile diminutione. e per questo spesse uolte si dubita la forma del amico da lontano.

Personen und für die Natur der Sache, von der die Rede ist, passlich sein mag.

116. Meide die Profilirung, d. h. die scharfe Umreissung der Dinge.

Mache deinen Figuren keine Umrisse von anderer Farbe, als die des Hintergrundes ist, der an sie anstösst, d. h. mache keine dunkle Profilirung zwischen den Hintergrund und die Figur.

117. Wie man an kleinen Sachen die Fehler nicht so gut erkennt als an grossen.

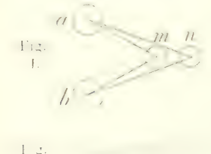
An Sachen von kleinem Format kann man die Art der Fehler, die sie haben, nicht so erkennen als an grossen, und die Ursache ist folgende. Es sei solch' kleines Ding einem Menschen oder sonstigen lebenden Wesen nachgebildet, so wird seinen Theilen der ausserordentlichen Verkleinerung halber nicht mit der gebührenden Vollendung nachgegangen werden können, die sich eigentlich gehörte. Es bleibt (das Ganze) daher unvollständig ausgeführt; [1]) da es nicht scharf ausgeführt ist, so kannst du seine Fehler nicht erkennen.

Beispiel: Siehe dir einen Mann von Weitem, aus einer Entfernung von dreihundert Ellen an und suche mit Fleiss darüber zu entscheiden, ob er schön oder hässlich, krüppelhaft oder von gewöhnlicher Art sei. Du wirst sehen, dass du dich mit aller Anstrengung nicht dazu bringen kannst ein derartiges Urtheil abzugeben, und der Grund davon ist, dass wegen der vorerwähnten Entfernung dieser Mann so klein wird, dass man die Eigenschaften der einzelnen Theilchen nicht erfassen kann. Willst du besagte Verkleinerung des vorerwähnten Mannes deutlich sehen, so halte dir einen Finger nahe an das Auge, eine Spanne weit davon, und schiebe ihn so weit nach oben oder unten, dass sein oberes Ende unten an die Füsse der Figur anstösst, die du betrachtest, dann wirst du einer ganz unglaublichen Verkleinerung ansichtig werden. Deshalb ist man von Weitem öfters über die Gestalt seines Freundes in Zweifel.

118. Perche la pittura non po mai parere spicata, come le cose naturali.

Li pittori spesse uolte chaggiano in disperatione del loro
47. immitare inaturale, uedendo le loro pitture non hauere quel rileuo e quella uiuacitade, che hano le cose uedute nello spechio, alegando loro hauere colori, che per chiarezza o' per oscurità auanzano di gran longa la qualita de lumi et ombre della cosa uista nello spechio, acusando in questo caso la loro ingnorantia e non la ragione, perche non la conoscono.

Inposibilè, che la cosa pinta apparisca di tale rileuo, che s'asomigli alle cose dello spechio, benche l'una e l'altra sia in s'una superfitie, saluo, se fia uista con uno sol ochio. e la ragion si è i dui occhi, che ueggono una cosa dopo l'altra, come *a b*, che uede *n*; *m* non po occupare interamente *n*, perche la bassa delle linee uisuali è si larga, che uede il corpo secondo doppò il primo. ma se chiudi un ochio, come *s*, il corpo *f*, occuparà *r*, perche la linea uisuale nasce in un sol ponto e fa bassa nel primo corpo; onde il secondo di pari grandezza mai fia uisto.*)



119. Perche i capitoli delle figure l'uno sopra l'altro è opra da fugire.

Questo uniuersale uso, il quale si fa pei pittori nelle faccie delle capelle, è molto da essere ragioneuolmente Biasimato, impero che fanno l'una storia in un piano col suo paese et edifici, poi s'alzano un altro grado e fanno una storia e uariano il punto dal primo, e poi la terza e la**) quarta, in modo che una facciata si uede fatta con quatro punti, la quale è somma stoltitia di simili maestri. noi sapiamo chel punto è posto à l'ochio del riguardatore della storia. e se tu uolessi
47,2. dire: a che modo ho a fare la uita d'un santo compartita in

*) *In des Fig. des Cod. m und n verwechselt.* — **) *Cod.: alla.*

118. Warum Malerei nie so freistehend aussehen kann, als die Dinge in Natur.

Oft wollen die Maler ob der Unnatürlichkeit ihres Nachahmens in Verzweiflung gerathen, wenn sie sehen, dass ihre Bilder nicht das Relief und die Lebhaftigkeit besitzen, wie die im Spiegel gesehenen Dinge; sie führen dabei an, sie hätten ja doch Farben zur Verfügung, die, was Helligkeit und Dunkelheit anlangt, die Qualität der Lichter und Schatten in Spiegelbildern weit hinter sich liessen, und geben wohl alsdann statt dem wahren Grund, den sie nicht kennen, ihrer eigenen Unwissenheit die Schuld.

Dass etwas Gemaltes so rund aussähe, dass es einem Spiegelbilde vollkommen gleichkäme, ist trotzdem, dass sich Beide auf ebener Fläche befinden, ganz unmöglich, — ausser man sähe das Spiegelbild mit nur einem Auge an. Und die Ursache sind die zwei Augen, die ein Ding auch hinter einem andern sehen. Z. B. *a* und *b* sehen *n*. — *m* kann *n* nicht gänzlich verdecken, denn die Basis zwischen den beiden Sehstrahlen ist so breit, dass sie (mit ihren Endpunkten) den zweiten Körper auch hinter dem vordersten sieht. — Wenn du aber das eine Auge schliessest, wie bei *s*, dann wird der Körper *f r* zudecken, denn der Sehstrahl entspringt in nur einem Punkt und die Basis (des Sehdreiecks) liegt im vordersten Körper. Daher wird der zweite ebenso grosse nimmermehr gesehen.

119. Warum die Figurenepisoden[1]) eine über der anderen anzubringen eine zu vermeidende Darstellungsart ist.

Diese Weise, die bei den Malern bei Bildwänden der Kapellen allgemein in Gebrauch steht, muss mit Recht sehr getadelt werden. Sie machen nämlich eine Historie auf einem Plan, mit zugehöriger Landschaft und Gebäuden, darauf rücken sie (im gleichen Bilde) um ein Stockwerk weiter in die Höhe, machen wieder eine Historie und nehmen einen anderen Augenpunkt an als den ersten, und dann ebenso eine dritte und vierte. Das ist bei solchen Meistern eine grosse Dummheit, denn wir wissen sehr wohl, dass der Punkt im Auge des

molte storie in una medesima faccia, à questa parte ti rispondo, che tu debbi porre il primo piano col punto al altezza de l'ochio de' riguardatori d'essa storia, et in sul detto piano figura la prima storia grande; e poi, diminuendo di mano in mano le figure e casamenti, in su diuersi colli e pianure farai tutto il fornimento d'essa storia. e'l resto della faccia in nella sua altezza farai arbori grandi à comparatione delle figure, o' angeli, se fussino al proposito della storia, o' uero uccelli, o' nuuoli, o' simili cose. altrimenti non tene impacciare, che ogni tua opera fia falsa.

120. Qual pittura e meglio usare nel far parere le cose spichate.

Le figure alluminate dal lume particulare son quelle, che mostran piu rileuo che quelle, che sonno alluminate dal lume uniuersale. perche il lume particulare fa li lumi reflessi, li quali spicano le figure dalli loro campi; le quali reflessioni nascano nelli lumi de l'una figura, che risalta ne l'ombra di quella, che li sta dinanti, e la'lumina in parte. ma la figura posta dinanti al lume particulare in loco grande e scuro non riceue riflesso, e di questa non si uede se non la parte aluminata. e questa è sol da essere usata nella immitatione della notte con piccholo lume particolare.

121. Qual e piu di discorso et uttilità, o'i lumi et ombre de corpi, o'uero li loro lineamenti.

Li termini delli corpi sono di magiore*) discorso et ingegno
48. che le ombre e lumi, per causa chelli lineamenti de membri, che non sono piegabili, sono inmutabili e sempre son que' medesimi, ma li siti e quantità e qualità delle ombre sono infiniti.

*) *Vielleicht: minore.*

Beschauers der Historie liegt. Und wolltest du sagen: Wie soll ich's denn anfangen, wenn ich das Leben eines Heiligen zu malen habe, das auf derselben Bildwand in viele einzelne Historien abgetheilt ist? so antworte ich diesbezüglich Folgendes: Du sollst den ersten Plan mit seinem Hauptpunkt in die Augenhöhe des Beschauers der Historie setzen, und auf diesem Plan figurirst du die erste Episode gross. Darauf machst du das ganze übrige Zubehör der Gesammthistorie auf allerlei Hügeln und Ebenen, indem du Figuren und Häuser allmählich immer mehr verjüngst. Auf den Rest der Wand machst du dann Bäume von der Grösse, wie sich's für die Figurengrösse gehört,[2]) oder Engel, wenn es zur Historie passend ist, Vögel, Gewölk und dergleichen Dinge. Auf andere Weise bemühe dich nicht, denn alles, was du machst, ist falsch.

120. Welche Art von Malerei ist vorzuziehen, wenn man die Dinge stark absetzen will.

Figuren, die von einseitigem Licht beleuchtet werden, zeigen mehr Relief, als die von allseitigem Licht beschienenen, denn das einseitige Licht bringt Reflexlichter hervor, welche die Figuren von ihren Hintergründen abheben. Solche Reflexe kommen von den Lichtern einer anderen Figur her, die auf die Schatten der davor befindlichen zurückprallen; befindet sich aber eine Figur vor einseitigem Licht in einem grossen, dunklen Raum, so empfängt sie keinen Reflex, und dann sieht man von ihr nur ihre beleuchtete Seite. Das ist denn nur bei der Nachbildung der Nacht mit kleinem einseitigem Licht anzuwenden.

121. Was beansprucht mehr Ueberlegung und bringt grösseren Vortheil, die Lichter und Schatten der Körper, oder deren Linienzüge.

Die Umrisse der Körper beanspruchen mehr*) Ueberlegung und Geist, als die Schatten und Lichter, aus dem Grunde, weil die Umrisse der nicht biegsamen Gliedmaassen unveränderlich sind und allezeit dieselben bleiben. Der Lagen, Grössen und Qualitäten der Schatten hingegen sind unendliche.

*) *Vielleicht: weniger.*

122. Qual è di magior importantia, o'el mouimento creato dalli accidenti diuersi delli animali, o'le loro ombre e lumi.

La piu importante cosa, che ne' discorsi della pittura trouare si possa, sono li mouimenti apropriati alli accidenti mentali di ciascun animale, come desiderio, sprezzamento, ira, pietà e simili.

123. Qual è di piu importantia, o'che la figura abbondi in bellezza di colori, o'in dimostratione di gran rileuo.

Solo la pittura si rende*) alli contemplatori di quella per fare parere rileuato e spichato dalli muri quel, ch'è nulla, e li colori sol fanno onore alli maestri, che li fanno, perche in loro non si causa altra marauiglia che bellezza, la quale bellezza non è uirtu del pittore, ma di quello, che gli ha generati. e puo una cosa esser uestita di brutti colori e dar di se marauiglia alli suoi contemplanti pel parere di rileuo.

124. Qual è piu difficile, o'l'ombre et lumi, o'pure il disegno bono.

Dico essere piu difficile quella cosa, che è constretta à un termine, che quella, ch'è libera. l'ombre hanno i loro termini
48,2. a certi gradi, e chi n'è ingnorante, le sue cose fieno sanza rileuo. il quale rileuo è la importantia e l'anima della pittura. Il disegno è libero; impero che si uedra infiniti uolti, che tutti saranno uarij, e chi hauera un naso longo, e chi un corto. adonque il pittore puo anchora lui pigliare questa liberta, et doue è libertà, non è regola.

L°B. car. 19. **125.** Preccetti del pittore.

O pittore notomista, guarda chella tropa notitia delli ossi corde et muscoli non sieno causa di farti un pittore legnioso,

*) *Cosa maravigliosa.*

122. Worauf kommt es mehr an, auf Bewegung, wie sie durch die verschiedenen Zustände der lebendigen Wesen hervorgebracht wird, oder auf dieser Wesen Schatten und Lichter?

Das Allerwichtigste, das sich in der Theorie der Malerei finden mag, sind die für die Seelenzustände eines jeden lebenden Wesens passlichen Bewegungen, wie für Verlangen, Verschmähen, Zorn, Mitleid und Aehnliches.

123. Was ist von mehr Wichtigkeit, dass die Figur an Farbenschönheit reich sei oder an starkem Relief.

Eine Malerei wird für die Beschauer nur dadurch wunderbar, dass sie das, was nichts ist, wie erhaben und von der Wand losgelöst aussehen lässt, die Farben bringen aber einzig den Meistern Ehre, die sie bereiteten, denn durch sie wird keine andere Bewunderung hervorgebracht, als die ihrer Schönheit, und die ist nicht Verdienst des Malers, sondern dessen, der die Farben gemacht hat. Und es kann eine Sache in hässliche Farben gekleidet sein, darum aber doch die Bewunderung der Beschauer erregen, weil sie rund-erhaben aussieht.

124. Was ist schwieriger, Schatten und Lichter oder aber gute Zeichnung.

Ich sage, dass das an eine gewisse Schranke Gebundene schwieriger sei, als was frei ist. Die Grenzen der Schatten gehen nach bestimmter Abstufung, und wer dessen unkundig ist, dessen Sachen werden ohne Rundung sein. Die Rundung ist aber die Hauptsache und die Seele in der Malerei. Die Zeichnung ist frei; denn man wird unzählige Gesichter sehen, die sämmtlich von einander abweichen, das eine hat eine lange, das andere eine kurze Nase. So kann sich also auch der Maler diese Freiheit nehmen, und wo Freiheit ist, da gibt es keine Regel.

125. Malerregel.

O Maler Anatomiker, schaue zu, dass die allzugrosse Kenntniss der Knochen, Sehnen und Muskeln nicht Ursache

col uolere, che li tuoi ingnudi mostrino tutti li sentimenti loro. adonque uolendo riparare à questo, uedi in che modo li muscoli nelli uechi o' magri coprino o' uer' uestino le loro ossa; et oltra questo notta la regola, come li medesimi muscoli riempino li spatij superfitiali, che infra loro s' interpongano, e quali sono li muscoli, di che mai si perde la notitia in alcun grado di grassezza, e quali sono li muscoli, delli quali per ogni minima pinguedine si perde la notitia delli loro contacti, e molte son le uolte, che di piu' muscoli se ne fa un sol muscolo nello ingrassare, et molto sono le uolte, che nel dimagrare o' inuechiare d' un sol muscolo se ne fa piu muscoli. di questo tal discorso se ne demostrera à suo loco tutte le particularità loro, e massime nelli spatij interposti infra le gionture di ciascun membro.

L°B.car.19. Anchora non mancherai della uarietà, che fano li predetti muscoli intorno alle gionture delli membri di qualunque animale Mediante la diuersità de moti di ciascun membro. perche
19. in alcuno lato d' esse gionture si perde integralmente la notitia d' essi muscoli per causa del acrescimento o' manchamento della carne, della quale tali muscoli sono composti.

L°B.car.20. **126.** Memoria, che si fa l' hautore.

Descriui, quali sieno li muscoli, e quale le corde, che mediante diuersi mouimenti di scascun membro si scoprino, o' si scondino, o' non faciano ne luno nè l' altro. e ricordatti che questa tale actione e importantissima e nescessarissima apresso de pittori et scultori, che fanno proffessione de maestri.

L°B.car.20. Il simile farai d' un fanciullo, dalla sua natiuita insino al tempo della sua decrepitade pertutti li gradi della sua età, come infantia, pueritia, adolescentia e giouentu.*)

L°B.car.20. Et in tutti discriuerai le mutatione delle membra e gionture, et quali ingrassa o' dimagra.

*) *Defect, oder vielleicht „giouentu", Schreibfehler für uecchiaia*

werde, dass du ein hölzerner Maler seiest, indem du deine nackten Figuren ihr ganzes Muskelspiel willst zeigen lassen. Willst du dich hievor behüten, so achte, in welcher Weise die Muskulatur (auch) bei den Alten und Mageren die Knochen bedeckt oder einhüllt, und merke überdies auf die Regel, nach der selbige Muskeln die Zwischenräume zwischen ihnen selbst ausfüllen, welche Muskeln es sind, deren Deutlichkeit in keinem Grad von Fettigkeit verloren geht, und welche schon in Folge des geringsten Anfluges von Beleibtheit die Deutlichkeit ihrer Ansätze einbüssen, so dass es oft vorkommt, dass aus mehreren Muskeln Einer wird, beim Fettwerden nämlich, und beim Abmagern oder Altwerden, dass aus Einem mehrere werden. Es sollen seinesorts alle Besonderheiten dieser Theorie dargelegt werden, sonderlich an den Erstreckungen zwischen den Gelenken eines jeden Gliedes.

Auch wirst du nicht verfehlen die Veränderungen zu zeigen, welche vorbesagte Muskeln um die Gliedgelenke eines jeden Thiers her vermöge der verschiedentlichen Bewegungen eines jeden Gliedes erleiden. Denn auf manchen Seiten selbiger Gelenke geht die Wahrnehmbarkeit der Muskeln aus Ursache des An- oder gänzlichen Abschwellens des Fleisches, aus dem die Muskeln bestehen, vollständig verloren.

126. Anmerkung, die sich der Autor macht.

Beschreibe, welches die Muskeln und Sehnen sind, die vermöge der verschiedentlichen Bewegungen eines jeden Gliedes blossgelegt werden, oder sich verstecken, oder aber weder das Eine, noch das Andere thun. Erinnere dich, dass (die Kenntniss) diese (-r Muskel-) Action sehr wichtig und nothwendig für die Maler und Bildhauer ist, die Lehrer oder Meister von Profession sind.[1])

Das Gleiche wirst du an einem Kinde vornehmen, von seiner Geburt an bis zu seiner Hinfälligkeit, durch alle seine Altersstufen hindurch, als Kindheit, Knabenalter, Jünglings- und reifes Jugendalter.[2])

Und bei Allen wirst du die Veränderungen der Gliedmaassen und Gelenke beschreiben, und welche fett oder mager werden.

127. *B.* Precetti de pittura. (*m. 3:* Come si de' gouernar nel dissegnare chi è desideroso di honore.)

Sempre il pittore, che uole hauere onore delle sue opere, debbe cerchare la prontitudine de suoi atti nelli atti naturali, fatti dalli homini inprouiso e nati da pottente affettione de loro effetti, e di quelli fare breui ricordi in su suoi libretti, et poi alli suoi propositi adopperarli col fare stare uno homo in quello medesimo atto, per uedere la qualità et aspetto delle membra, che in tale atto s' adopra.

128. Precetti di pittura. (*m. 3:* Come quella Pittura, alla quale si puo auicinare l' ochio di chi la uede, tutte le parti di quella uogliono essere ben finite nei gradi loro.)

Quella, ouero la figura di quella cosa si dimostrerà con
19,2. piu distinti et espediti termini, la quale sarà piu uicina al occhio. Et per questo tu, pittore, che sotto il nome di praticho fingi la ueduta d' una testa ueduta da uicina distantia con penellate terminate e trateggiamenti aspri et crudi, sapi, che tu te inganni. perche in qualunque distantia tu ti finga la tua figura, essa e sempre finita*) in quel grado, chella si troua, anchora che in longa distantia si perda la notitia delli suoi termini, e non mancha per questo, che non si ueda un finito fumoso e non termini e profilamenti spediti e crudi. adonque è da concludere, che quella opera, alla quale si po auicinare l' ochio del suo risguardatore, che tutte le parte d' essa pittura sieno finite nelli suoi gradi con somma deligentia; et oltra di questo le prime sieno terminate di termini noti et espediti dal suo campo, e quelle piu distanti sieno ben finite, ma di termini piu fumosi, cioè piu confusi, o' uoi dire men noti; alle piu distanti successiuamente osseruare quel, chè ditto di sopra, cioè li termini men noti, e poi le membra, et infine il tutto men noto di figura e di colore.

*) *Cod.: finta.*

127. Regeln der Malerei. (*m. 3:* Wie sich beim Zeichnen zu führen hat, wer nach Ehre begehrt.)

Ein Maler, der von seinen Werken Ehre haben will, soll allezeit die lebendige Unmittelbarkeit der Bewegungen an den natürlichen Stellungen studiren, die von den Leuten unversehens ausgeführt werden und aus der mächtigen Erregung der Wirklichkeit entspringen. Von diesen soll er sich kurze Erinnerungen in seine Skizzenbücher machen und sie nachher zu seinen Zwecken verwenden, indem er dann einen Menschen in derselben Action Modell stehen lässt, um die Qualität und die Ansichten der Gliedmaassen zu studiren, die gerade zu selbiger Action verwendet werden.

128. Regeln der Malerei. (*m. 3:* Wie eine Malerei, welcher sich das Auge des Beschauers nähern kann, in allen ihren Theilen, deren Abstufung gemäss, gut ausgeführt sein soll.)

Der Gegenstand, oder vielmehr die Figur des Gegenstandes, der dem Auge am nächsten ist, wird sich am bestimmtesten und schärfsten von Umrissen zeigen. Wisse daher, du Maler, der du unter der Firma eines Prakticus die Ansicht eines Kopfes in nahem Abstande mit bestimmt abgesetzter Pinselführung und harten, rohen Strichen vorstellst, dass du irrst.[1]) Denn in welchem Abstande du dir auch deine Figur vorstellst, sie ist immer ausgeführt, dem Entfernungsgrad gemäss, in dem sie sich befindet, und auch dann, wenn in der Weite der Entfernung die Wahrnehmbarkeit ihrer Umrisse verloren geht, man nimmt darum nicht minder eine verblasene Ausführung an ihr wahr, nicht aber scharfe und harte Ränder und Profilirungen. Daher ist zu schliessen, dass in einem Werk, dem das Auge des Beschauers aus der Nähe beikommen kann, alle Theile, ihrer Abstufung gemäss, mit grösstem Fleisse ausgeführt sein sollen. Und überdem seien die vordersten Partien mit deutlichen und bestimmten Umrissen von ihrem Hintergrund abgegrenzt, die entfernteren aber seien wohl gut ausgeführt, jedoch mit verblasenen Umrissen, d. h. mit unbestimmteren oder weniger kenntlichen; und bei den noch weiter entfernten beobachtest du auch fernerhin ganz das eben Gesagte, d. h. du machst die Umrisse noch undeutlicher, darauf auch die Gliedmaassen und endlich das Ganze, an Figur sowohl, als in der Farbe.

129. *a.* (*m. 3:* à c̄h modo fusse.) Come fu la prima pittura.

La prima pittura fu sol d'una linea, la quale circondaua l'ombra del homo fatta dal sole ne' muri.

(*m. 3:* a carta 2.) **130.** Come la pittura debb' esser uista da una sola finestra.

La pittura debb' esser uista da una sola finestra, com' appare per caggione de corpi cosi fatti: **0**. se tu uoi fare in un' altezza una palla rottonda, ti bisogna farla longa à questa
| 50. similitudine, et stare tanto indietro, ch' ella, | scortando, apparisca tonda.

131. Delle prime otto parti, in che si diuide la pittura.

Tenebre, luce, corpo, figura,*) sito, remottione e propinquita. possene aggiongere a queste due altre, cioe Moto e Quiete, per che tal cosa e nesecessario figurare ne' moti delle cose, che si fingono nella pittura.

132. Come la pittura si diuide in cinque parti.

Le parti della pittura sonno cinque, cioè: superfitie, figura, colore, ombra e lume, propinquita e remottione, o' uoi dire accrescimento e diminutione, ch' e le due prespettiue, como nella diminutione della quantita e la diminutione delle notitie delle cose uedute in longe distantie, e quella de colori, e qual colore e quello, che prima diminuisce in pari distantie, e quel che piu si mantiene.

133. (*m. 3:* In due parti principali si diuide la Pittura.)

Due sono le parti principali, nelle quali si divide la pittura, cioè lineamenti, che circondano le figure de corpi finti, li quali lineamenti si dimanda disegno; la seconda è detta ombra.

*) *colore.*

129. (*m. 3:* In welcher Weise war) Wie war die erste Malerei.

Die erste Malerei bestand nur aus einer Linie, die den Schatten eines Menschen umzog, den die Sonne auf der Wand verursachte.

130. Wie man eine Malerei von nur einem Fenster aus betrachten soll. *m. 3:* zu Blatt 2.

Eine Malerei muss von einem einzigen Fenster aus betrachtet werden, dies fällt bei Gelegenheit der Körper in's Auge, die man so darstellt: **0**. Willst du in einer Höhe eine runde Kugel darstellen, so musst du sie länglich machen, ähnlich wie hier, und deinen Standpunkt so weit rückwärts verlegen, dass sie, sich verkürzend, rund erscheint.

131. Von den ersten acht Theilen, in die man die Malerei eintheilt.

Finsterniss, Licht, Körper, Figur, Farbe, Lage, Entfernung und Nähe. Hiezu kann man noch zwei andere hinzufügen, nämlich Bewegung und Ruhe; denn man kann nicht umhin, Solches bei den Bewegungen der in der Malerei vorgetäuschten Dinge figürlich vorzustellen.

132. Wie man die Malerei in fünf Theile eintheilt.

Der Theile der Malerei sind fünf, nämlich: Fläche, Figur, Farbe, Schatten und Licht, Nähe und Entfernung oder Zu- und Abnahme; das sind nämlich die beiden Perspectiven, als: Abnahme der Grösse und der Deutlichkeit der in weiten Abständen gesehenen Dinge, und (zweitens) Abnahme der Farbe, und welche Farbe bei Gleichheit der Abstände zuerst abnimmt, welche sich am längsten erhält.

133. (*m. 3:* In zwei Hauptstücke theilt man die Malerei ein.)

Zwei sind der Hauptstücke, in die man die Malerei eintheilt, nämlich: die Linienzüge, welche die Figuren der vorgestellten Körper umgeben — man nennt diese Linienzüge „die Zeichnung" — das zweite Hauptstück heisst der „Schatten".

ma questo disegno è di tanta eccellentia, che non solo ricercha l'opere di natura, ma infinite più che quelle, che fa natura. questo comanda allo scultore terminare con scientia li suoi simulacri, et à tutte l'arti manuali, anchora che fussino infinite, insegna il loro perfetto fine. e per questo concluderemo non solamente esser' sientia, ma una deità essere con debito
50,2. nome | ricordata, la qual deità rippette tutte l'opere euidenti fatte dal sommo iddio.

134. De pittura lineale. (*m. 3:* Considerationi d' hauersi nel stabilire le figure.)

Sia con somma deligentia considerato i termini di qualonque corpo et il modo de lor serpeggiare; le quali serpeggiature sia giudicato, selle sue uolte participano di curuità circulare, o' di concauità angulare.

135. *b.* De pittura. (*m. 3:* cioè dell' ombe.)

L'ombre, le quali tu discerni con dificulta e i loro termini non puoi conoscere, anzi con confuso giuditio le pigli e trasferrisci nella tua opera, non le farai finite ouero terminate, chella tua opera fia di legnosa risultatione.

136. Delle parti (*m. 3:* et qualità) della pittura.

La prima parte della pittura è, chelli corpi con quella figurati si dimostrino rileuati, e che li campi d' essi circondatori con le lor distantie si dimostrino entrare dentro alla pariete, doue tal pittura e gienerata, mediante le tre prespettiue, cioè diminution delle figure de corpi, diminution delle magnitudini loro et diminution de lor colori.

e di queste tre prospettiue la prima a origgine dal occhio, le altre due hanno deriuatione da l'aria interposta infra l'occhio et li obbietti da esso occhio ueduti.

la seconda parte della pittura è gli atti apropriati et uariati nelle stature, che gli homini non paino fratelli.

Die Zeichnung aber ist von solcher Vornehmheit, dass sie nicht allein die Werke der Natur aufsucht, sondern noch unendlich viele mehr, als die Natur hervorbringt. Sie weist den Bildhauer an seine Bildnisse mit Wissenschaft zu umgrenzen und zu beendigen, und allen Künsten der Hand, wären ihrer auch unzählige, lehrt sie ihre Vollendung. Deshalb schliessen wir, man habe sie nicht nur eine Wissenschaft, sondern eine Gottheit gebührend zu nennen, welche alle sichtbaren Werke wiederholt, die der höchste Gott schuf.

134. Von der Linear-Zeichnung. (*m. 3:* Auf was man beim Feststellen der Figur achthaben soll.)

Mit grösstem Fleiss seien die Umrisse eines jeden Körpers in Betrachtung gezogen und die Weise ihrer Windungen. An diesem Schlängellauf werde abgeurtheilt, ob die Wendungen von Art kreisförmiger Krümmung oder eckiger Einbiegung sind.

135. Von Malerei. (*m. 3:* d. h. der Schatten.)

Die Schatten, die du nur mit Mühe unterscheidest, und deren Ränder du nicht (deutlich), sondern vielmehr nur mit ungewissem Urtheil erkennen kannst, die nimmst du und überträgst sie in dein Bild. Du machst sie nicht an den Enden gerändert, so dass dann dein Werk hölzern herauskäme.

136. Von den Theilen (*m. 3:* und Qualitäten) der Malerei.

Das erste Stück an der Malerei ist, dass sich die Körper, die sie darstellt, erhaben zeigen, und dass die Hintergründe, welche dieselben umgeben, mit ihren Entfernungen in die Bildwand, auf der die Malerei in's Leben gerufen wird, hineinzugehen scheinen vermöge der drei Perspectiven, nämlich vermöge: der Abnahme der Figuren der Körper, Abnahme ihrer Grössen, und der Abnahme ihrer Farben.

Die erste dieser drei Arten von Perspective hat ihren Ursprung im Auge, die beiden anderen kommen von der Luft her, die zwischen das Auge und die von demselben gesehenen Objecte eingeschoben ist.

Das zweite Stück der Malerei sind die geeigneten Stellungen und deren Mannigfaltigkeit nach der Statur, auf dass die menschlichen Figuren nicht wie Brüder aussehen.

137. *d.* Della ellettione de belle uisi.

Parmi non piccolla gratia quella di quel pittore, il quale
| 51. ‖fa bone arie alle sue figure. la qual gratia chi non l'a per natura, la pò pigliare per accidentale studio in questa forma: guarda à torre le parti bone di molti uisi belli, le quali belle parti sieno conforme più per publica fama, che per tuo giuditio; perche ti potresti inganare, togliendo uisi, ch' auessino conformità col tuo; perche spesso pare, che simil conformità ci piaccino, e se tu fussi brutto, eleggieresti uisi nō belli e faresti brutti uisi, come molti pittori, che spesso le figure somigliano al maestro. siche piglia le bellezze, come ti dico, e quelle metti in mente.

138. Della ellettione de l'aria, che da gratia a' uolti.

Se hauerai una corte da potere coprire à tua posta con tenda lina, questo lumo fia bono; ouer quando uoi ritrare uno, retralo à catiuo tempo, sul fare della sera, facendo stare il ritratto con la schiena accosto à uno de muri d' essa corte. pon mente per le strade sul fare della sera a' uisi de homini e di donne, quando e catiuo tempo, quanta gratia e dolcezza si uede in loro. adonque tu, pittore, hauerai una corte accomodata co' i muri tinti di nero, con alquanto sporto di tetto sopra esso muro, et sia larga braccia dieci et longa uinti et alta dieci. e quando* la coprisci con tenda, sia sul fare della sera per ritrare un'opera, et quando è o' nuuolo o' nebbia. e questa è perfetta aria.

139. *b.* De bellezze et brutezze.

L. A.car.27. Le bellezze con le brutezze paino piu potenti l'una per l' altra.

*) *non.*

137. Von der Auswahl schöner Gesichter.

Nicht geringe Anmuth scheint es mir bei einem Maler zu sein, wenn er seinen Figuren schöne Gesichter macht. Diese Anmuth kann, wer sie nicht von Natur besitzt, durch Hinzutritt von Studium erlangen, in folgender Weise. Siehe zu, dass du von vielen schönen Gesichtern die Theile, die gut sind, entnimmst, und zwar solche, die mehr nach dem allgemeinen Urtheil zu einander stimmen, als nach dem deinigen. Denn du könntest dich täuschen und Gesichter entnehmen, die mit dem deinigen übereinstimmen. Denn oft scheint es, dass uns gerade solche Uebereinstimmung gefalle, und wärest du dann hässlich, so würdest du unschöne Gesichter auswählen und hässliche malen, wie viele Maler, da die Figuren häufig ihrem Meister gleichen. So entnimm also die Schönheit, wie ich dir es sage, und die lerne auswendig.

138. Von Wahl des Lichts, das den Gesichtern Anmuth gibt.

Hast du einen Hof, den du nach Belieben mit einem Leinenzelt decken kannst, so ist das gutes Licht; oder aber du zeichnest, wenn du Einen porträtiren sollst, bei schlechtem Wetter, gegen Abend, und stellst den zu Porträtirenden mit dem Rücken nahe an eine der Wände des Hofes. — Gegen Abend habe in den Strassen auf die Gesichter der Männer und Frauen acht, (oder) wenn es schlecht Wetter ist, wie grosse Anmuth und Weichheit man da an denselben sieht. So wirst du Maler dir also einen Hofraum halten, dessen Wände schwarz angestrichen sind, und auf dessen Mauerhöhen sich ein wenig Dachvorsprung befindet. Der Raum sei zehn Ellen breit, zwanzig lang und zehn hoch. Und wenn du ihn nicht mit einem Zelttuch deckst, so sei es gegen Abend, oder wenn es bewölkt oder neblig ist, dass du ein Porträtwerk machst. Das ist vollkommenes Licht.

139. Von Schönheiten und Hässlichkeiten.

Schönheit und Hässlichkeit nebeneinander gestellt erscheinen wirkungskräftiger Eine durch die Andere.

L°A.car.44. **140.** Delle bellezze.

‖ 51,2. Le bellezze de uolti possono essere in diuerse persone di pari bontà, ma non mai simili in figura, anzi fieno di tante uarietà, quantè il numero, à chi quelle sono congionte.

L°A.car.44. **141.** De giudicatori di uarie bellezze in uarij corpi et di pari eccellentia.

Anchora che in uari corpi sia uarie bellezze et di gratia equali, li uari giudici di pari inteligentia le giudicherano di gran uarietà infra loro esserui tra l'un l'altro*) delle loro ellettioni.

142. Come si debbe figurar'i i putti.

Li putti piccoli si debbono figurare con atti pronti e storti, quando sedeno, et nel stare ritto atti timidi e paurosi.

143. Come si de' figurar'i uechi.

I uechi debbono esser fatti con pigri e lenti mouimenti, et le gambe piegate nelle ginochia, quando stano fermi, e' piedi pari e distanti l'uno da l'altro. sieno declinati in basso, la testa inanzi chinata, e le braccia non troppo distese.

144. Come si de' figurar le donne.

Le donne si debeno figurare con atti uergognosi, le gambe insieme strette, le braccia racolte insieme, teste basse et piegate in trauerso.

*) *i membri* ?.

140. Von Schönheiten.

Die Schönheit der Gesichter kann bei verschiedenen Personen gleich vortrefflich sein, nie aber gleichartig an Gestalt, sie sei vielmehr so mannigfaltig, als die Zahl derer, denen sie anhaftet.

141. Von Richtern über gleich vorzügliche Schönheit an verschiedenen Körpern.

An verschiedenen Körpern finde ich verschiedene Schönheit, aber gleich an Reiz; verschiedene Richter darüber seien einander an Einsicht gleich. Sie werden in Urtheil und Bevorzugung sehr von einander abweichen.

Oder:

Auch wenn sich an verschiedenen Körpern verschiedenerlei Schönheiten oder schöne Einzelheiten befinden, die gleich grosse Anmuth besitzen, so werden doch verschiedene Richter, die an Einsicht einander gleichstehen, sehr verschieden darüber urtheilen und bei ihrer Auswahl und Zusammenordnung der einzelnen schönen Gliedmaassen und Theile sehr von einander abweichen.

142. Wie man die kleinen Kinder vorstellen soll.

Kleine Kinder soll man mit lebhaften und linkischen Bewegungen darstellen, wenn sie sitzen, und wenn sie aufrecht stehen, mit verzagten und ängstlichen.

143. Wie die Alten dargestellt werden sollen.

Greise sollen mit trägen und langsamen Bewegungen dargestellt werden; wenn sie stehen, so seien die Beine in die Knie geknickt, die Füsse gleich gestellt und etwas auseinander. Sie seien gebückt, den Kopf nach vorn geneigt, und die Arme nicht zu weit vom Körper abgestreckt.

144. Wie man Frauen darzustellen hat.

Frauen soll man mit schamhaften Geberden vorstellen, die Beine dicht beisammen, die Arme ineinander gelegt, und den Kopf nieder und zur Seite geneigt.

| 52. **145.** Come si de' figurar le uecchie.

Le uecchie si debbono figurar ardite e pronte con rabbiosi mouimenti, à guisa di furie infernali, e i mouimenti debbono parere piu pronti nelle braccia e teste, che nelle gambe.

146. Come si de' figurar' una notte.

Quella cosa, ch' è priua interamente di luce, è tutta tenebre. essendo la notte in simile conditione, et tu uiuogli figurare una storia, farai, che sendoui un grande foco, che quella cosa, ch' è piu propinqua à detto foco, piu si tinga nel suo colore; perche quella cosa ch' è piu uicina al' obbietto, piu partecipa della sua natura. et facendo il foco pendere in colore rosso, farai tutte le cose aluminate da quello anchora loro rosseggiare, et quelle, che sono piu lontane à detto foco, piu sieno tinte del colore nero della notte. le figure che sono fatte *) al foco, appariscano scuri **) nella chiarezza d' esso foco, perche quella parte d' essa cosa, che uedi, è tinta dalla oscurita della notte et non dalla chiarezza del foco; e quelli, che si trouano da i lati, sieno mezzi scuri et mezzi rosseggianti; et quelli, che si possono uedere doppo e' termini delle fiamme, sarano tutti luminati di rosseggiante lume in campo nero. in quanto agli atti, farai quelli, chi li sonno appresso, farsi scudo co' le mani et co' mantegli, à riparo del superchio calore, e tolti col uiso in contraria parte mostrare fugire. quelli piu lontani farai gran parte de loro farsi con le mani riparo à gli occhi offesi dal superchio splendore.

|| $52_{,2}$. **147.** Come si de' figurar' una fortuna.

Se tu uoi figurar bene una fortuna, considera et poni ***) bene i suoi effetti, quando il uento, soffiando sopra la superfitie del mare et della terra, rimoue e porta con seco quelle cose, che non sono ferme co' la universal massa. et per ben

*) *fuori.* **) *Cod.: fuori.* ***) *in memoria (?).*

145. Wie soll man die alten Weiber vorstellen.

Die alten Weiber muss man keck und lebhaft mit wüthigen Gesticulationen vorstellen, gleich höllischen Furien. Und die Bewegungen sollen an Kopf und Armen flinker aussehen, als in den Beinen.

146. Wie man eine Nacht darstellen soll.

Was durchaus des Lichtes entbehrt, das ist gänzliche Finsterniss. Die Nacht ist in diesem Falle. Willst du also eine Historie bei Nacht darstellen, so lässest du da ein grosses Feuer sein. Was am nächsten bei diesem Feuer ist, das lässest du in dessen Farbe gefärbt sein, denn je näher ein Ding sich bei seinem Gegenüber befindet, desto mehr wird es der Art desselben theilhaftig. Wenn das Feuer mit seiner Farbe in's Rothe spielt, so lässest du alle von ihm beleuchteten Dinge gleichfalls roth strahlen, die vom Feuer weiter weg stehenden immer mehr die schwarze Färbung der Nacht annehmen. Die Figuren herwärts vor dem Feuer kommen vor des Feuers Helligkeit dunkel zum Vorschein, denn die Seite, die du siehst, erhält ihre Farbe von der Dunkelheit der Nacht und nicht von dem Feuerschein; die, welche sich zu beiden Seiten des Feuers befinden, seien zur Hälfte dunkel und an der anderen Hälfte rothstrahlend, und diejenigen, welche jenseits der Flammenränder sichtbar werden können, werden ganz rothbeleuchtet auf dunklem Grunde stehen. Was die Geberden anlangt, so wirst du die nahe beim Feuer Stehenden sich mit Händen und Mänteln gegen die übermässige Hitze schirmen lassen, und das Gesicht machst du ihnen nach der anderen Seite gewendet, als wollten sie fort. Die weiter weg Stehenden lässest du sich die Hände vor die vom Uebermaass des Lichtglanzes geblendeten Augen halten.

147. Wie man ein Unwetter darstellen soll.

Willst du eine Windsbraut recht darstellen, so beobachte ihre Wirkungen und präge sie wohl in's Gedächtniss,[1]) wenn der Wind, der über die Meeres- und Erdfläche dahinbläst, alle Dinge, die nicht in der allgemeinen Masse festsitzen, vom Fleck bewegt und mit sich fortführt. Und um ein solches

figurar questa fortuna, farai in prima li nuuoli spezzati et rotti drizzarsi per lo corso del uento, accompagnati da l'arenosa poluere leuata dai liti marini; e rami e foglie, leuati per la potentia del furore del uento, sparsi per l'aria, et in compagnia di quelle molte altre leggieri cose; li arbori et erbe piegate à terra, quasi mostrarsi uoler seguire il corso de uenti, co' e' rami storti fori del naturale corso et con le scompigliate et rouersiate foglie. et gli homini, che li si trouano, parte caduti e riuolti per li pañi, e per la poluere quasi sieno scognosiuti; et quelli, che restano ritti, sieno dopo qualche albero, abbracciati à quelli, perche il uento non li strascini; altri con le mani à gli occhi per la poluere, chinati à terra, et i panni e' capegli diritti al corso del uento.

il mare turbato e tempestoso sia pieno de ritrosa schiuma infra le elleuate onde, et il uento leuare infra la combatuta aria della schiuma piu sotile, à uso di spessa et auilupata nebbia; i nauigli, che dentro ui sono, alcuni se ne facci co'la uela rotta, et i brani d'essa uentilando infra l'aria in compagnia d'alcuna corda rotta; alcuni alberi rotti, caduti co'l naviglio intrauersato e rotto infra le tempestose onde; homini gridando abbracciare il rimanente del nauiglio.

153. farai li nuoli cacciati dall'impetuosi uenti, batuti nell'alte cime delle montagne, fra*) quegli auilupati, retrosi a similitudine de l'onde percosse nelli scogli; l'aria spauentosa per le scure tenebre fatte in nel'aria dalla poluere, nebbia e nuuoli folti.

148. Come si debbe figurar'una bataglia.

Farai prima il fumo dell'artiglieria, mischiato infra l'aria insieme con la poluere, mossa dal mouimento de caualli de combattitori. la quale mistione usserai cosi: la poluere, perch'è

*) *Cod.: fare à.*

Wetter gut vorzustellen, lässest du vor allen Dingen die Wolken, zerfetzt und auseinander gerissen, sich nach der Richtung des Sturmes strecken, in Gesellschaft von Sand und Staub, der von der Seeküste her in die Höhe stob. Zweige und Laub, von der wüthenden Gewalt des Sturmes losgerissen, fliegen zerstreut in der Luft umher, und mit ihnen viele andere leichte Gegenstände. Bäume und Gras sind zur Erde gebeugt, als wollten sie dem Windstrom nachfolgen mit ihren aus der natürlichen Lage gewaltsam herausgedrehten Aesten und dem zerzausten, umgestülpten Laub. Die Menschen, die sich da befinden, seien theils zur Erde gefallen, theils von ihren flatternden Kleidern im Wirbel gedreht und seien vor Staub fast nicht zu kennen. Die aber, welche aufrecht blieben, seien im Schutz irgend eines Baumstammes, den sie umklammern, damit sie der Sturm nicht fortreisse; Andere machst du mit den Händen vor den Augen, des Staubes wegen, zur Erde gebeugt, und Kleider und Haare in der Windrichtung gestreckt.

Die trübe und stürmische See sei voll störrisch wirbelnden Gischtes zwischen den hochbäumenden Wogen, und der Sturm trägt feineren Schaum in die bekämpften Lüfte empor, gleich dichtem, einhüllendem Nebel. Die Schiffe, die in das Wetter geriethen, von denen machst du einige mit zerrissenen Segeln, deren Fetzen in der Luft flattern in Gesellschaft zerrissener Taue. Mastbäume sind zerbrochen und sammt dem querüber geworfenen und zertrümmerten Fahrzeug in die stürmischen Wellen niedergestürzt. Männer klammern sich schreiend an das Schiffswrack an.

Die Wolken lässest du, vom Windstoss gescheucht, an die Hochgipfel des Gebirgs hinan verschlagen sein, sie hüllen diese ein, sich gleich Wellenstoss an Klippen rückwärts bäumend. Schauerlich ist die Luft durch dunkle Finsterniss, die der Staub, der Nebel und dichte Wolken erzeugen.

148. Wie man eine Schlacht darstellen soll.

Vor allen Dingen machst du den Dampf der Geschütze, der sich in der Luft mit dem Staub vermischt, den die Pferde der Kämpfenden aufwirbeln. Diese Mischung pflegst du folgendermaassen zu machen.[1]) Der Staub ist etwas Erdiges und

cosa terreste et ponderosa, e ben che per la sua sottilità facilmente si leui et mischi infra l'aria, niente di meno uolontieri ritorna in basso; e il suo sommo montare è fatto dalla parte più sottile, adonque il meno fia veduta e parā quasi del colore del'aria. il fumo, che si mischia infra l'aria impoluerata, quando piu s'alza à certa altezza, parira oscura nuuolle, et uederassi nelle somita piu espeditamente il fumo ch'ella poluere. il fumo pendera in colore alquanto azzurro, et la poluere trarà al suo colore. dalla parte, che uiene il lume, parrà questa mistione d'aria, fumo e poluere molto piu lucida, che dalla opposita parte. i combattitori quanto piu fieno infra detta turbulentia, meno si uedranno, e meno diferentia fia da i loro lumi alle loro ombre.

farai rosseggiare i uisi e le persone e l'aria ria elli*) archebussieri insieme co'uicini, et detto rossore quanto piu si parte dalla sua cagione, piu si perda. e le figure, che sono infra te e 'l lume, essendo lontane, paranno scure in campo chiaro, e le loro gambe quanto piu s'apresseranno alla terra, men fieno uedute; perche la poluere è li piu grossa e spessa.

53,2. et se farai caualli correti fori della turba, fagli nuuolletti di poluere distanti l'uno da l'altro, quanto po'essere lo 'nteruallo per salti fatti dal cauallo. e quello nuuollo, ch'è piu lontano da detto cauallo, meno si uegga, anzi sia alto, sparso e raro; et il piu presso sia piu euidente e minore e piu denso.

l'aria sia piena di saettume di diuerse ragioni, chi monti, chi dissenda, qual sia per linea piana; elle balotte delli schiopetteri sieno accompagnate d'alquanto fumo dirietro al lor corso.

elle prime figure farai poluerose li capegli e ciglia e altri lochi piani, atti à sostenere la poluere. farai i uincitori correnti, co'capegli e altre cose leggieri sparsi al uento, co'le

*) e l'aria uicina delli. oder: e l'artiglieria delli.

Schweres, daher er, wenn er sich auch vermöge seiner Feinheit leicht in die Luft erhebt und sich mit derselben mischt, dennoch immer wieder gern zur Tiefe niedersinkt. Am höchsten steigt das Feinste von ihm auf, daher sieht man dies am wenigsten, und es erscheint fast in der Farbe der Luft. Der Rauch, der sich mit der staubigen Luft mengt, sieht, wenn er sich zu einer gewissen Höhe erhebt, wie dunkle Wölkchen aus, und man sieht also hier oben deutlicher den Dampf als den Staub. Der Dampf wird etwas zum Blau hinneigen, der Staub mehr zu seiner eigenen Farbe. Auf der Seite, von der das Licht einfällt, wird dies Gemisch von Luft, Rauch und Staub weit heller aussehen als auf der anderen Seite. Die Kämpfer werden umsoweniger sichtbar sein und desto weniger Unterschied zwischen ihren Lichtern und Schatten zeigen, je tiefer sie in jener Trübung drinnen stecken.

Die Gesichter, die Gestalt und das Geschütz [2]) der Arkebusire sammt Allem, was in deren Nähe ist, lässest du roth scheinen, und je weiter sich dieser rothe Schein von seiner Ursache entfernt, desto mehr verliere er sich. Die Figuren zwischen dir und dem Lichte kommen, sind sie entfernt, dunkel auf hellem Hintergrund zum Vorschein, und ihre Beine werden nach dem Erdboden zu immer weniger wahrnehmbar, denn hier wird der Staub immer dicker und undurchsichtiger.

Machst du Pferde, die ausserhalb des Gewühles rennen, so mache kleine Staubwölkchen hinter ihnen her, eins vom anderen immer so weit entfernt, als ein Pferdesprung beträgt; das Wölkchen, das von besagtem Pferd am weitesten weg ist, sei am wenigsten sichtbar, im Gegentheile es sei schon hoch, zerstreut und dünn, das nächste hingegen sei am sichtbarsten, kleinsten und dichtesten.

Die Luft sei voller Pfeile in verschiedenen Richtungen, der eine ist im Aufsteigen, der andere im Niedersinken, wieder andere in horizontaler Linie. Und die Gewehrkugeln begleite, ihrer Richtung nachfolgend, etwas Dampf.

Die vordersten Figuren wirst du voll Staub machen an Haaren, Augenbrauen und an allen Stellen, die zur Aufnahme von Staub geeignet sind. Die Sieger machst du dahereilend, das Haar und andere leichte Dinge im Winde flatternd, die

ciglia basse. (*m. 1:* nō finito, LT è 'l segno della parte che segue à car. 85.)

149. Del modo del condure in pittura le cose lontane.

Chiaro si uede essere una aria grossa piu che l'altre, la quale confina cō la terra piana; e quanto piu si leua in alto, piu è sotile e transparente. le cose elleuate e grandi, che fieno da te lontane, la lor basezza poco fia ueduta, perche la uedi per una linea, che passa infra l'aria piu grossa continuata. la somita di dette altezze si troua essere ueduta per una linea, la quale, benche dal canto del occhio tuo si causi in 'el'aria grossa, non dimeno, terminando nella somma altezza della cosa uista, uiene a terminare in aria molto piu sottile, che non fa la sua basezza; e per questa raggione questa linea quanto piu s'alontana da te, di ponto in ponto sempre muta qualità di sottile in sottile aria.

adonque tu, pittore, quando fai le montagne, fa che di
54. colle in colle sempre le bassezze sieno piu chiare che le altezze; e quanto*) le farai piu lontane l'una da l'altra, fa le bassezze più chiare, e quanto**) più si leuarà in alto, più mostrera la uerita della forma e colore.

150. Come l'aria si debbe fare più chiara, quanto più la fai finire bassa.

Perche quest'aria è grossa presso alla terra, e quanto più si leua, più s'asotiglia. quando il sole è per leuante, e tu riguarderai il ponente participante di mezzo dì e tramontana, vederai à quel 'aria grossa riceeuere piu lume dal sole, che alla sottile, perchè i razzi trouano piu resistentia. e se il cielo alla uista tua terminerà co la bassa pianura, quella parte ultima del cielo fia ueduta per quella aria più grossa e piu biancha, la quale corompera la uerità del colore, che si uedera pel suo mezzo, e parà li il cielo piu biancho, che sopra te,

*) *Cod.: quando.* **) *Cod.: quando.*

Augenbraunen herabgezogen. (*m. 1:* nicht zu Ende. LT ist das Zeichen des anderen Theiles, der auf Blatt 85 nachfolgt.)

149. Von der Art und Weise die fernen Gegenstände im Bilde zu führen.

Deutlich sieht man, dass eine Luftschicht, die an die ebene Erde anstösst, dichter sei, als alle anderen, und dass sie um so dünner und durchsichtiger wird, je höher sie sich erhebt. An hochragenden und grossen Gegenständen, die von dir entfernt sind, wird der untere Theil wenig wahrgenommen, denn du siehst ihn in einer Linie, die durchaus in sehr dicker Luft hinstreicht. Der Obertheil besagter Höhen befindet sich aber in einer Sehlinie, die, obwohl sie auf Seite ihres Beginnes in deinem Auge in dicker Luft anhebt, nichtsdestoweniger mit ihrem Ende bei der höchsten Spitze des gesehenen Gegenstandes in eine weit dünnere Luftschicht auszulaufen kommt, als ihr unteres Ende. Aus diesem Grunde wechselt auf dieser Linie, wie sie sich von Punkt zu Punkt von dir entfernt, unausgesetzt die Qualität der Luft, die dünner und immer dünner wird.

Wenn du also ein Gebirge malst, so mache du Maler die unteren Theile von Hügel zu Hügel stets heller als die Gipfel. Je weiter ein Hügel vom anderen nach der Ferne zu rückt, desto heller lässest du seine Basis werden, je mehr er aber zur Höhe ansteigt, desto mehr wirst du auch seine wahren Formen und Farben zeigen.

150. Wie man die Luft um so stärker aufhellen muss, je weiter man mit ihr nach unten geht.

Dicht am Boden ist solche Luft dick, und je höher sie sich erhebt, desto dünner wird sie. Ist nun die Sonne im Aufgang, und du siehst nach West, Süd-West und Nord-West hin, so wirst du selbige dicke Luft mehr Sonnenlicht auffangen sehen, als die dünne, denn die Sonnenstrahlen finden mehr Widerstand an ihr. — Stösst der Himmel bei deiner Aussicht an die Tiefebene an, so wird sein unterstes Stück durch diese dickere und weissere Luft hin gesehen. Dieselbe wird die Farbe, die durch ihr Mittel hin gesehen wird, am wahren Aussehen corrumpiren, und der Himmel wird also hier weisslicher zum

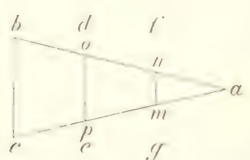
che la linea uisuale passa per meno quantità d'aria corrotta da grossi humori. e se risguarderai in uerso leuante, l'aria ti parà piu scura, quāto più s'abbassa, perche in detta aria bassa i razzi luminosi meno passano.

151. À far, che le figure spichino dal loro campo.

Le figure di qualunque corpo più parrano rileuate et spicate dalli loro campi, delle quali essi campi tien di colori chiari o'scuri con piu uarietà, ch'è possibile, nelli confini delle predette figure, come fia dimostrato al suo loco, e che in detti colori sia osseruato la diminutione di chiarezza ne 'bianchi, e di oscurità nelli colori scuri.

152. Del figurare le grandezze delle cose depinte.

54.2. La figuratione delle grandezze, che hano naturalmente le cose antiposte al occhio, esse si debbono figurare tanto finite le prime figure, essendo picole, come sono l'opre de miniatori, come le grandi de pittori; ma le picole de miniatori debbono essere uedute d'apresso, e quelle del pittore da lontano, che si faccendo, esse figure uengono al occhio con egual grandezza. e questo nasce, per che esse uengono con egual grossezza d'angolo. prouasi, et sia l'obbiette *b c;* e l'occhio sia *a;* e il *d e* sia una tauola di uetro, per la quale penetrino le spetie del *b c.* dico, che stando fermo l'occhio *a,* che la grandezza della pittura, fatta per la immitatione d'esso *b c,* debbe essere di tāto minore figura, quanto il uetro *d e* sara più uicino al occhio *a;* e debbe essere equalmente finita. e se tu fingerai*) essa figura *b c* in nel uetro *d e,* la tua figura debbe essere meno finita, che la figura *b c,* et piu finita, che la



*) *Cod.: finirai.*

Vorschein kommen, als über dir, wo der Sehstrahl eine geringere Erstreckung von dichten Dünsten corrumpirter Luft zu durchmessen hat. — Und siehst du nach Osten zu, so wird dir die Luft nach unten zu immer dunkler erscheinen, denn es können die Sonnenstrahlen nicht durch ihre am Boden liegende Schicht zu dir hindurch.

151. Zu bewirken, dass die Figuren von ihrem Hintergrunde losgehen.

Jede Körperfigur wird besser gerundet und freier von ihrem Hintergrunde losgehen, wenn die grösstmögliche Verschiedenheit von Helligkeit und Dunkelheit an den Rändern der Figur zwischen der Farbe des Grundes und der Figur obwaltet — wie seines Orts dargelegt werden soll — und wenn in besagten Farben die (perspectivische) Helligkeitsabnahme in den hellen, und die Dunkelheitsabnahme in den dunklen Farben gewahrt ist.

152. Die Grössen der gemalten Gegenstände vorzustellen.

Bei Vorstellung der Grössen, welche die vor Augen stehenden Dinge in Wirklichkeit haben, müssen die vordersten Figuren, auch wenn sie in kleinem Format gehalten sind, wie z. B. die Werke der Miniaturmaler, ebenso ausgeführt sein, als wie die grossen der sonstigen Maler. Die kleinen Sachen der Miniaturmaler müssen aus der Nähe betrachtet werden, und die grossen der Maler von Weitem, und indem dies geschieht, gelangen selbige Figuren beide in gleicher Grösse zum Auge; das kommt daher, dass sie unter gleicher Winkelbreite wandern.

Probe. Der Gegenstand sei *b c;* das Auge *a.* — *d e* sei eine Glastafel, durch welche die Scheinbilder von *b c* hindurchpassiren. — Ich sage, dass bei feststehendem Auge *a* das Bild, welches *b* c nachahmt, an Grösse der Figur in dem Maasse abnehmen muss, in dem die Glastafel *d e* dem Auge *a* näher rückt. Dabei muss es aber eben so ausgeführt aussehen. Und stellst du diese Figur *b c* auf der Glastafel *d e* vor, so muss deine Figur weniger ausgeführt sein, als die (wirkliche) Figur *b c* (in der Nähe gesehen), dagegen mehr, als (wenn sie

figura *n m*, fatta sul uetro *f g*, perche se *p o* figura fusse finita come la naturale *b c*, la prespettiua d'esso *o p* sarebbe falsa; pche in quanto alla diminutione della figura, essa starebbe bene, essendo *b c* diminuito in *p o*. ma il finito non se accorderebbe con la distantia; per che nel ricerchare la perfettione del finito del naturale *b c*, allora esso *b c* parrebbe nella uicinita *o p*. ma se tu uorai ricerchare la diminutione del *o p*, esso *o p* pare essere nella distantia *b c*, e nel diminuire del finito al uetro *f g*.

55. **153.** Delle cose finite et delle confuse.

Le cose finite et ispedite si debbono fare d'apresso, et le confuse, cioè di termini confusi, si fingano in parte remote.

154. Delle figure che sono separate, che non paiono congionte. (*m. 3:* deli colori, ch̄ uestono le figure.) *b*.

Li colori, di che tu uesti le figure, sieno tali, che dieno gratia l'uno al altro; e quando l'un colore si fa campo del altro, sia tale, che no paino congionti et appichati n'sieme, ancora che fussino di medesima natura di colore, ma sien uari di chiarezza, tal qual richiede la interpositione della distantia e della grosezza de l'aria, che infra loro s'intramette; e co la medesima regola uadi la nottitia de loro termini, cioè

auf der Tafel *d e* nur noch so gross erschiene, wie) die Figur *n m* auf dem Glase *f g*[1]). Denn wäre die Figur *o p* ebenso ausgeführt, wie die wirkliche (in der Nähe gesehene) *b c*, so wäre die Perspective von *o p* falsch. Was die Verkleinerung der Figur anlangt, wäre sie schon recht, *b c* verkleinert sich (durch die Entfernung) zu *p o*. Die Ausführung aber würde nicht zur Entfernung stimmen, denn indem du der scharfen Vollendung des (in der Nähe gesehenen) Naturvorbildes *b c* nachgegangen wärest, würde es im Bilde aussehen, als stünde dies *b c* in der Augennähe von *o p*; gehst du hingegen der Verkleinerung von *o p* nach, so erscheint, was diese anlangt, *o p* in der Entfernung von *b c*, und was die (geringe) Abnahme der Ausführung anlangt, (wird es dem Auge) in der Nähe des Glases *f g* (stehen[2]).*)

153. Von den scharf ausgeführten Sachen und von den unbestimmten.

Die ausgeführten und scharfgezeichneten Gegenstände hat man nahebei zu machen, und die verschwommenen, d. h. die mit verschwommenen Umrissen versehenen, stellt man als in entfernten Partien befindlich vor.

154. Von getrennten Figuren, dass sie nicht wie Eines aussehen. (*m. 2:* Von den Farben, in die man Figuren kleidet.)

Die Farben, in welche du die Figuren kleidest, seien derart, dass sie einander Anmuth verleihen. Und wenn eine Farbe zum Hintergrund für eine andere wird, so sei die so, dass sie nicht in- und aneinander geklebt aussehen, auch wenn sie von der gleichen Farbengattung sind. Vielmehr seien sie an Helligkeit von einander verschieden, ganz so, wie dies der dazwischen befindliche Abstand und die Dicke der Luft, die sich zwischen sie schiebt, erheischen. Nach der nämlichen

---

*) *oder aber: Willst du hingegen im anderen Fall auf der Glastafel d e die Verkleinerung zu o p aufsuchen (und in der Ausführung nur so weit gehen, als das auf dieser Tafel bereits zur Grösse von m n verkleinerte Bild erheischen würde), so würde dies o p der Grössenverkleinerung nach in der Entfernung von b c erscheinen, in der Ausführungsabnahme aber, als wäre es schon in der Kleinheit, wie das Bild auf dem Glase f g.*

piu o' mē spediti o' confusi, secondo che richiede la loro propinquita o' remotione.

155. S'el lume debbe essere tolto in faccia alle figure o' da parte, et quale da piu gratia.

Il lume tolto in faccia à li uolti posti dentro à pariete laterali, le quali sieno oscure, fieno causa, che tali uolti harano gran rileuo et massime, hauendo il lume da alto*) e questo rileuo acchade, perche la parte dinanti de tal uolto è alluminata da lume uniuersale de l'aria à quello antiposta, onde tal parte aluminata ha ombre quasi insensibili. e dopo essa parte dinanti del uolto seguita le parte laterali, oscurate delle predette pariete laterali delle strate, le quali tanto piu oscurano il uolto, quanto esso uolto entra infra loro cō le sue parte. et oltre di questo seguita, ch'el lume, che disende da alto, priua
155.2. di se tutte quelle parte, alle quali è fatto scudo delli rileui del uolto, com'e le ciglia, che sottranno**) il lume alla in ossatura delli occhi, e'l naso, che lo toglie à gran parte della bocca, e'l mento alla gola, et simili altri rileui.

---

156. De riuerberatione.

Le riuerberationi sono causate da corpi di chiara qualità di piana e semidensa superfitie, le quali, percosse dal lume, quello a similitudine dello balzzo della palla lo ripercotano nel primo obbietto.

157. Doue non po essere riuerberatione luminosa.

Tutti i corpi densi si uestano le loro superfitie da uarie qualità di lumi e ombre. i lumi sono di due nature: l'uno si

*) *Cod.: aliti.* **) *Cod.: sot' hanno.*

Regel richte sich auch die Deutlichkeit ihrer Umrisse oder Ränder, d. h. es seien dieselben, je nachdem es ihre Nähe oder ihr Zurückstehen verlangt, mehr oder weniger bestimmt oder verschwommen.

155. Ob das Licht für die Figuren gerade von vorn angenommen werden soll, oder von der Seite, und welches mehr Anmuth verleiht.

Nimmt man das Licht für Gesichter, die zwischen dunkle Seitenwände postirt sind, gerade von vorn an, so verursacht dies, dass die Gesichter grosses Relief bekommen, sonderlich, wenn das Licht von hoch herkommt. Dies Relief tritt ein, weil die vordere Seite des Gesichts vom allgemeinen Licht der Luft, die sich dort gegenüber befindet, beleuchtet wird, daher ist diese Lichtseite mit nur fast unmerklichen Schatten versehen. Auf die so beleuchtete Vorderansicht des Gesichts folgen die Seitenflächen, die werden von den vorerwähnten Seitenwänden der Strasse verdunkelt, welche Verdunkelung an den zwischen die Wände allmählich zurückweichenden Gesichtstheilen immer mehr zunimmt. Ausserdem folgt noch daraus, dass das Licht aus der Höhe kommt, dass es allen den Gesichtsstellen entzogen bleibt, für welche die Gesichtsvorsprünge ein Schirmdach bilden, wie z. B. die Augenbraunen thun, die der Knochenhöhle des Auges das Licht entziehen, oder wie die Nase, die es einem grossen Theile des Mundes wegnimmt, wie das Kinn auch der Kehle, und dergleichen andere Vorsprünge (sonstigen Theilen).

---

156. Von Widerstrahlung.

Die Widerstrahlungen werden durch Körper von heller Art und ebener, halbdichter Oberfläche verursacht. Dieselben prallen, vom Licht getroffen, dieses, wie eine Kugel im Sprung, auf das erste Gegenüber zurück.

157. Wo keine Lichtwiderstrahlung stattfinden kann.

Sämmtliche dichte Körper kleiden ihre Oberflächen in verschiedenerlei Qualitäten von Lichtern und Schatten. Die Lichter sind von zweierlei Natur, die eine Art nennt man ursprünglich

dimanda originale, l'altro deriuatiuo. originale dico essere quello, che deriua da uampa di foco, o' dal lume del sole o' d'aria; lume deriuatiuo fia il lume reflesso.

ma per tornare alla promessa diffinitione, dico, che riuerberatione luminosa non fia da quella parte del corpo, che fia uolta à corpi ombrosi, come lochi scuri, prati di uarie altezze d'herbe, boschi uerdi o' sechi, li quali, benche la parte di sciascuno ramo uolta al lume originale si uesta della qualità d'esso lume, niēte di meno sono tante l'ombre fatte da sciascuno ramo per se, e tante l'ombre fatte da l'uno ramo su l'altro, che in soma ne risulta tale oscurità, ch'el lume ciè per niente. onde non po simili obbietti dare à corpi oppositi alcuno lume reflesso.

158. De reflessi. *a.*

56. Li reflessi sieno parteccipanti tanto piu o' meno della cosa, doue si generano, che della cosa, che li genera, quanto la cosa, doue si generano, è di piu pulita superfitie, che quella, che li genera.

159. De reflessi de lumi, che circondano l'ombre.

Li reflessi delle parte aluminate, che risaltano nelle contraposte ombre, alleuiando più e meno la loro oscurita, secondo ch'elle sono piu o' meno uicine, o' piu o' meno di chiarezza, questa tale consideratione e messa in hopera da molti, e molti altri sono, ch'ela fugono, e questi si ridono l'uno de l'altro. Ma tu, per fugire le calomnie de 'l uno et de l'altro, metti in opera l'uno et l'altro, doue sono nescessari. ma fa, ch'elle lor cause sieno note, cioè ch'essi ueda manifesta causa de reflessi e loro colori, e cosi manifesta causa delle cose, che non riflettano. e facendo cosi, non sarai interamente biasimato nè laudato da li uari giuditi, li quali, se non saranno

empfangene, die andere sich ableitende Lichter. Ein ursprünglich empfangenes heisse ich jenes, das von einer Feuerflamme, oder vom Licht der Sonne oder Luft ausfloss; abgeleitetes ist das reflectirte Licht.

Um aber auf die versprochene Definition zurückzukommen, so sage ich, dass auf der nach schattigen Körpern hingewandten Körperseite keine Lichtwiderstrahlung stattfindet. Solche schattige Körper sind z. B. dunkle Oerter, Wiesengründe, die Gras und Kraut von verschiedenerlei Höhe tragen, grüne, oder auch laublose Wälder; denn obwohl in diesen die dem Originallicht zugewandte Seite eines jeden Zweiges sich in die Qualität selbigen Lichts kleidet, so sind doch nichtsdestoweniger der Schatten, die jeder Zweig an und für sich trägt, und die überdem noch ein Zweig auf den anderen wirft, so viele, dass aus ihrer Gesammtmenge eine solche Dunkelheit resultirt, dass hier so gut wie kein Licht ist. Daher können derlei Gegenüber ihnen entgegenstehenden Körpern kein Reflexlicht verleihen.

158. Von Reflexen.

In dem Grade mehr oder weniger sind Reflexe (der Farbe) des Gegenstandes, auf dem sie entstehen, als (der Farbe) des Gegenstandes, der sie erzeugt, theilhaftig, in dem das Ding, auf dem sie erzeugt werden, polirtere Oberfläche hat als das, welches sie erzeugt.

159. Von Reflexen der Lichter, die um den Schatten her stehen.

Die Reflexe der Lichtstellen, die auf die gegenüberstehenden Schatten zurückprallen, mildern deren Dunkelheit mehr oder weniger, je nachdem sie näher oder weniger nah, heller oder minder hell sind. Die Beobachtung dieser Reflexe wird von Vielen in der Praxis verwandt, Viele gibt es hinwieder, die sie vermeiden, und jede Partei findet die andere lächerlich. Um nun der üblen Nachrede der einen wie der anderen zu entgehen, bringe du das Eine wie auch das Andere zur Verwendung, wo es nothwendig ist. Mache aber, dass die Ursachen dafür auch deutlich sind, d. h. dass man die Ursache der

d' intera ingnorantia, fia nescessario, che in tutto ti laudino, si l' una setta come l' altra.

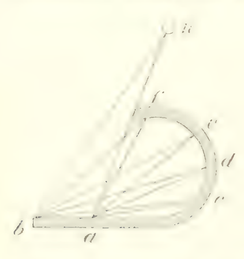
160. Doue li reflessi delli lumi sono di magior o' minor chiarezza.

Li reflessi de lumi sono di tanta magior o' minor euidentia, quanto essi fieno ueduti in canpi di magior' o' minor oscurità.

E questo accade, per che se il campo è piu oscuro che il riflesso, allora esso riflesso sara forte euidente per la diferentia grade, ch' anno essi colori infra loro. ma sel reflesso sera ueduto in campo piu chiaro di lui, allora tale reflesso si di-
56,$_2$. mostrera | essere oscuro rispetto alla bianchezza, con chi confina, e cosi tale reflesso sara insensibile.

161. Qual parte del reflesso sarà piu chiara.

Quella parte del reflesso sara piu alluminata, che riceue il lume infra angoli piu equali, de luminoso, si come nella percussione. Prouasi, e sia il luminoso *n.* et lo *a b* sia la parte del corpo aluminata, la quale risalta per tutta la concauita opposita, la quale è ombrosa. e sia, che tal lume, che reflette in *e,* sia percosso infra angoli equali. e' non sara reflesso da bassa d' angoli equali, come si mostra l' angolo *e a b,* ch'è piu ottuso che l' angolo *e b a.* ma l' angolo *a f b,* anchora che sia infra angoli di minore equalita, ch'è l' angolo *e,* egli a la bassa *a b,* che ha li angoli piu equali che esso angolo *e;* e pero fia piu chiaro in *f,* che in *e.* e anchora sarà piu chiaro, per che sara piu uicino alla cosa,



(VI^a.) che lo alumina, per la sesta che dice: Quella parte del corpo

Reflexe und ihrer Farben offenbar sehe, und ebenso auch, warum Dinge nicht reflectiren. Und wenn du so thun wirst, so wirst du von jenen verschiedenen Meinungen weder durchaus getadelt noch belobt werden. Sind sie aber nicht ganz voll Unwissenheit, so muss dich die eine wie die andere Partei in Allem loben.

160. Wo die Lichtreflexe grössere oder geringere Helligkeit besitzen.

Lichtreflexe besitzen grössere oder geringere Deutlichkeit, je nachdem sie vor dunkleren oder minder dunklen Hintergründen gesehen werden.

Dies kommt daher: Ist der Grund dunkler als der Reflex, so wird der Reflex der grossen Verschiedenheit beider Farben wegen sehr stark sichtbar. Wird er aber vor einem Grund gesehen, der heller ist als er, so wird er sich im Verhältniss zu der Helligkeit, an die er anstösst, dunkel darstellen, und auf diese Weise nicht fühlbar werden.

161. Welche Stelle des Reflexes wird die hellste sein?

Die hellste Stelle im Reflexe wird diejenige sein, welche das Licht unter den einander am besten ähnlichen Winkeln empfängt, und zwar sowohl vom Lichtspender her, als an der Stelle des Anpralls. — Probe: Das Selbstleuchtende sei *n*. — *a b* sei das beleuchtete Stück des (dunklen) Körpers, das über die ganze gegenüber befindliche schattige Höhlung hin reflectirt wird. Es sei angenommen, das Licht, das nach *e* hin reflectirt, treffe dort zwischen zwei gleiche Winkel hinein, aber an der Basis, von der aus es reflectirt wird, sind die Winkel nicht gleich, denn der Winkel *e a b* erweist sich stumpfer als der Winkel *e b a*. — Der Winkel *a f b* hingegen befindet sich zwar zwischen einander minder gleichen Winkeln, als der Winkel *e*, an der Basis *a b* aber sind die Winkel (*f a b* und *f b a*) einander besser ähnlich als die von *e*. Und daher ist es in *f* heller als in *e*. Es ist aber dort auch noch ausserdem deshalb heller weil *f* dem Gegenstande, von dem es das Licht empfängt, näher ist, und die

ombroso fia piu aluminata, che sara piu uicina al suo luminoso.

162. De colori reflessi della carne.

Li reflessi della carne, che hanno lume d'altra carne, sono piu rossi e di piu eccellente incarnatione, che nessun'altra parte di carne, che sia nel homo; e questo accade per la terza
(III^a del Libro II^d.) del secondo libbro, che dice: La superfitie d'ogni corpo oppacho partecipa del colore del suo obbietto, e tanto piu, quanto tale obbietto gli è piu uicino, e tanto meno, quanto egli è piu remoto, e*) quanto egli è magiore, perche, essendo grande,
(57. esso impedisse le spetie delli obbietti circonstanti, li quali spesse uolte sono di colori uari, li quali corompono le prime spetie piu uicine, quando li corpi sonno picholi. ma non mancha, che non tinga piu un riflesso un picol colore uicino,
(VI^a di Prospettiva.) che un colore grande remoto, per la sesta di prespettiua, che dice: Le cose grandi potranno essere in tanta distantia, ch'elle parano minori assai, chelle picchole d'apresso.

163. Doue li reflessi sono piu sensibili.

Quel reflesso sara di piu espedita euidentia, il quale e ueduto in campo di magiore oscurita, e quel fia men sensibile, che si uedra in campo piu chiaro. e questo nasce, chelle cose di uarie oscurita poste in contrasto, la meno oscura fa parere tenebrosa quella che è piu oscura, et le cose di uarie bianchezze poste in contrasto, la piu biancha fa parere l'altra men biancha, che non è.

164. Delli reflessi duplicati e triplicati.

Li riflessi duplicati sonno di magiore potentia che li reflessi semplici, e le ombre, che s'interpongono infra lume incidente ed essi reflessi, sonno di poca oscurità.

*) *tanto piu.*

sechste Proposition besagt: die Stelle eines dunklen Körpers wird am hellsten beleuchtet, die ihrem Lichtspender am nächsten steht.[1])

162. Von Reflexfarben des Fleisches.

Die Reflexe im Fleisch, die ihr Licht von anderem Fleisch bekommen, sind röther und von vorzüglicherer Fleischfarbe, als irgend eine andere Fleischpartie am Manne. Dies tritt ein vermöge der dritten Proposition des zweiten Buches, welche besagt: Die Oberfläche eines jeden undurchsichtigen Körpers wird der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig und zwar in dem Grade mehr, in dem dies Gegenüber näher bei ihr, weniger aber, in dem es entfernter ist; mehr auch, in dem es grösser ist. Denn ist es gross, so sperrt es die Scheinbilder der umstehenden Gegenüber ab, die öfters von anderer und verschiedenerlei Farbe sind, und dann die vordersten, näheren Scheinbilder brechen und verderben, wenn die Körper klein sind. Das schliesst aber nicht aus, dass eine kleine und nahe Farbe einen Reflex heftiger färbe, als eine grosse entfernte, nach der sechsten der Perspective nämlich, welche lehrt: Grosse Dinge können sich in solcher Entfernung befinden, dass sie sehr viel kleiner erscheinen, als kleine in der Nähe.

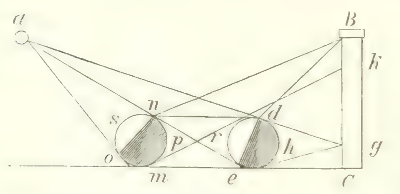
163. Wo die Reflexe am fühlbarsten sind.

Unter Reflexen wird jener am bestimmtesten zum Vorschein kommen, der auf dem dunkelsten Hintergrunde gesehen wird, und derjenige, den man vor dem (relativ) hellsten Hintergrund sieht, wird am wenigsten fühlbar werden. Dies kommt daher, dass von Dingen verschiedenen Dunkelheitsgrades, wenn dieselben zu Contrast gestellt werden, das minder dunkle das dunklere noch mehr verfinstert erscheinen lässt, und werden Gegenstände von verschiedenem Helligkeitsgrad zu Gegensatz gestellt, so sieht durch den helleren der andere weniger hell aus als er eigentlich ist.

164. Von doppelten und dreifachen Reflexen.

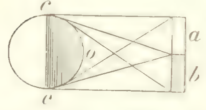
Doppelte Reflexe haben grössere Kraft als einfache, und die Schatten, die zwischen ihnen und dem direct einfallenden Licht sitzen, sind von geringer Dunkelheit.

[*a* sia il luminoso, *B C* una parete, che riceve il lume da esso luminoso. — *d r e* et *n s o* sian le parti de due corpi sferici aluminati dal lume diretto.] *) *n p m* e' l *d h e* sian le parti d' essi corpi aluminate da reflessi. il reflesso *d h e* è il reflesso semplice, *n p m* è il reflesso duplicato. e il reflesso semplice è detto quel, che solo da uno aluminato è veduto, e il duplicato è visto da due corpi aluminati; e il semplice *d h e* è fatto dallo aluminato *B g*, il duplicato *n p m* si compone dallo aluminato *B k*. e dallo aluminato *d r e*. e l'ombra sua è di poca oscurità, la qual s' interpone infra lume incidente *n* e' l lume reflesso *n p*.



57,2. **165.** Come nesuno collore reflesso è semplice, ma è misto colle spetie delli altri colori.

Nessuno colore, che refletta nella superfitie d'un altro corpo, cingie essa superfitie del suo proprio colore, ma sarà misto co li concorsi delli altri colori reflessi, che risaltano nel medesimo loco.



Come sia il colore gialo *a*, che reflette nella parte dello sperico *c o e*, e nel medesimo locho reflette il colore azzurro *b*. dico per questa reflessione mista de gialo et d' azzurro, ch' ella percussione del suo concorso tingera lo sperico; se era in se bianco, lo fara di colore uerde, perche è prouato, il gialo e azzurro misto insieme conpone uno bellissimo uerde.**)

166. Come rarissime uolte li reflessi sono del colore del corpo, doue si congiongono.

Rarissime uolte sonno, che li reflessi sieno del proprio color' del corpo, doue si congiongono. e sia che lo sperico

*) *Von* [*bis*] *Cod.: a sia il luminoso. b, c è l diretto, e'l n, s, o, sian le parti de' corpi aluminati.* **) *Fig. des Cod. vervollständigt. Vergl. Manzi, Tav. I,* 7.

a sei der Lichtkörper, — *B C* ist eine Wand, die dessen Licht auffängt. — *d r c* und *n s o* seien die von directem Lichte beleuchteten Seiten zweier kugelförmiger Körper, und *n p m*, sowie *d h e* die von Reflex aufgehellten Seiten selbiger Körper. — *d h e* ist der einfache Reflex, *n p m* ein doppelter. Einen einfachen Reflex nennt man denjenigen, der nur von einem beleuchteten Körper gesehen wird, ein doppelter wird von zwei solchen Körpern gesehen. — Der einfache *d h e* wird bewirkt durch das beleuchtete Stück *B g*. — Der doppelte *n p m* wird gebildet von dem beleuchteten Stück *B k*, im Verein mit dem Beleuchteten *d r e*. Und der Schatten bei ihm, der zwischen dem einfallenden Lichte *n* und dem Reflexlichte *n p* sitzt, ist von wenig Dunkelheit.[1])

165. Wie keine Reflexfarbe einfach ist, sondern sich mit den Scheinbildern der anderen Farben mischt.

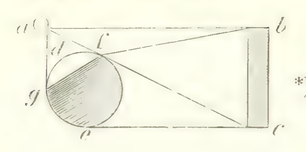
Nie kleidet eine Farbe, die auf die Oberfläche eines anderen Körpers reflectirt, selbige Oberfläche genau in ihre eigene Färbung, sondern sie wird sich mit der Zusammenströmung aller übrigen Farben mischen, die gleichfalls auf den nämlichen Fleck zurückprallen.

Sei z. B. *a* eine gelbe Farbe, die auf die Kugelseite *c o e* hin reflectirt, und auf dieselbe Stelle reflectire die blaue Farbe *b*. — Ich sage von dieser aus Gelb und Blau gemischten Reflexion, dass die Vereinigung ihres Aufpralls dem Kugelkörper die Farbe geben wird. War dieser Körper an sich weiss, so wird jener vereinte Aufprall ihn grün von Farbe werden lassen, denn erprobtermassen bilden Gelb und Blau, zusammengemischt, ein sehr schönes Grün.

166. Wie die Reflexe in sehr seltenen Fällen die Farbe des Körpers haben, an den sie sich anschmiegen.

In sehr seltenen Fällen sind Reflexe von des Körpers eigener Farbe, der sie sich anheften. — *d f g e* sei eine Kugel und sei gelb. Das Gegenüber, das seine Farbe auf die

d f g e sia gialo, e l'obbietto, che le reflette adosso il suo colore, sia *b c*, il quale è azzurro. dico, che la parte dello sperico, ch'è percossa da tal reflessione, si tingerà in colore uerde, essendo *b c* alluminato da l'aria co' el sole. **)



*)

167. Doue piu si uedera il reflesso.

Infra il reflesso di medesima figura, grandezza, potentia
58. quella parte si dimostrera più o' men potente, la qual termi
nara in campo piu o' men scuro.

168. De reflessi.

1°. La superfitie de corpi participano più dei colori de quelli obbietti, li quali reflettan in lui la sua similitudine infra angholi piu equali.

2°. De colori delli obbietti, che riflettano le sue similitudini nelle superfitie delli anteposti corpi infra angholi equali, quel sarà piu potente, il quale hara il suo razzo reflesso di piu breue longhezza.

3°. Infra li colori delli obbietti, che si reflettano infra angholi equali e con equal distantia nelle superfitie de contraposti corpi, quel serà piu potente, che sara di piu chiaro colore.

4°. Quel'obbietto reflette più intensamente il suo colore nel'antiposto corpo, il quale non ha intorno a se altri colori, che della sua spetie.

169. *a.* Reflessione.

Ma quel reflesso sara di più confuso colore, che da uari colori d'obbietti è generato.

*) *Fig. des Cod. exacter gez. Vergl. Manzi Tav. I, 8.* **) *Cod.: o' dal color.*

Kugel hin reflectirt, sei *b c* und blau. Ich sage, der Theil der Kugel, der von dieser Reflexion getroffen wird, färbt sich zu grüner Farbe um, wenn nämlich *b c* von Luft mit Sonne beleuchtet wird.*)

167. Wo man den Reflex am meisten sehen wird.

Innerhalb eines Reflexes von überall gleich gearteter Figur, Grösse und Kraft, werden sich einżelne Stellen kräftiger oder weniger kräftig zeigen, je nachdem sie an grössere oder geringere Dunkelheit des Hintergrundes anstossen.

168. Von Reflexen.

1. Die Körperflächen werden der Farbe derjenigen Gegenüber am meisten theilhaftig, die ihr Bild auf den Körper zwischen die einander am besten ähnlichen Winkel hinein reflectiren.

2. Unter den Gegenüber-Farben, die ihr Bild auf den vor ihnen stehenden Körper zwischen gleiche Winkel hinein reflectiren, wird diejenige am wirkungskräftigsten sein, deren Reflexstrahl die geringste Länge hat.

3. Unter Gegenüberfarben, die zwischen gleiche Winkel und unter gleicher Entfernung auf die Flächen der ihnen ausgesetzten Körper reflectirt werden, wird die hellste die grösste Kraft haben.

4. Dasjenige Gegenüber reflectirt seine Farbe am intensivsten auf den vor ihm stehenden Körper, das keine anderen Farben um sich her hat, als nur solche von der ihm selbst eigenen Gattung.

169. Reflexion.

Wird aber ein Reflex von verschiedenerlei Gegenüberfarben erzeugt, so ist er unbestimmter von Farbe.

---

*) *Cod.: Von der Luft und der Farbe beleuchtet wird.*

170. *b.* De reflessione.

L.°A.car.39. Quel colore, che sarra piu uicino al reflesso, piu tingerra di se esso reflesso, e cosi de conuerso.

Ym. Adonque tu, pittore, fa de hoperare ne reflessi delle effigie
58,2. delle figure il colore delle parte de uestimenti, che sono presso alle parti delle carne, che li sono piu uicine, ma non separare con troppa loro pronuntiacione, se non bisogna.

171. De colori de reflessi.

L.°A.car.42. Tutti i colori reflessi sonno di manco luminosita ch'el lume retto, ettale proportione ha il lume incidente col lume reflesso, quale è quella, che hanno infra loro le luminosita delle loro cause.

172. De termini de reflessi nel suo campo.

L.°A.car.49. Il termine de reflessi nel campo piu chiaro d'esso reflesso fia causa, che tale reflesso*) terminera in campo piu oscuro di lui, allora esso reflesso sarra sensibbile, e tanto piu si fara euidente, quanto tal campo fia piu oscuro, e cosi di conuerso.

Fine de reflessi.

173. Del Modo dello imparare bene a comporre insieme le figure nelle 'storie.

Perciò, Quando tu hauerai imparato bene prospettiua et harai à mente tutte le membra e corpi delle cose, sia uago spesse uolte nel tuo andarti a spasso di uedere e considerare i siti et li atti delli homini in nel parlare, in nel contendere, o' ridere, o' azzuffarsi insieme, che atti fieno in loro, et che atti faccino i circonstanti, ispartitori o' ueditori d'esse cose; e quelli nottare con breui segni in questa forma su'un tuo piccolo libbretto, il quale tu debbi sempre portar con teco; e sia de carte tinte, accio non l'habbi à scanzellare, ma muttare di uechie in un nouuo, che
59. queste non sonno cose da essere scangellate, anzi con grande

*) mostri poca euidentia. e se'l riflesso.

170. Von Reflexion.

Die Farbe, die der Reflexstelle am nächsten, wird diese Stelle am meisten färben, und so umgekehrt.

An Gesichtern von Figuren bringe du Maler demnach in den Reflexen von den Farben der nahebei befindlichen Kleidungsstücke die an, die jenen Fleischpartien am allernächsten sind; lasse sie sich aber nicht zu scharf abgesetzt aussprechen, wenn es nicht noththut.

171. Von Farben der Reflexe.

Alle reflectirten Farben sind weniger lichtvoll, als das directe Licht. Und ein direct empfangenes Licht steht zu einem Reflexlichte in dem gleichen Helligkeitsverhältniss, in dem beider Ursachen zu einander stehen.

172. Von Angrenzung der Reflexe an ihren Hintergrund.

Der Abschluss von Reflexen in einem Feld, das heller als der Reflex ist, wird verursachen, dass ein solcher Reflex geringe Deutlichkeit zeigt. Grenzt der Reflex aber an ein Hintergrundsfeld, das dunkler ist als er, dann wird er sich fühlbar machen, und zwar in dem Verhältniss mehr, in dem der Grund dunkler wird; ebenso umgekehrt.

(*m. 1:* **Ende von den Reflexen.**)

173. Von der Art und Weise, die Figuren in Historien gut componiren zu lernen.

Darum also, nachdem du gut Perspective gelernt hast und alle Gliedmaassen und Körper der Dinge auswendig weisst, so sei oft und gern aufgelegt, beim Spazierengehen die Situationen und Stellungen der Leute anzuschauen und zu beobachten, wenn diese mit einander reden, streiten, lachen oder raufen, welche Geberden dann an ihnen hervorkommen, und welche Geberden die Umstehenden machen, die sie auseinander bringen wollen, oder sich die Sache mit anschauen. Und die bemerke dir mit flüchtigen Strichen, in dieser Weise, in ein kleines Büchelchen, das du stets bei dir tragen musst. Und es sei von gefärbtem Papier, damit du nichts wegzuputzen brauchst, sondern die alten Skizzen in neue umändern kannst, denn das

diligentia risserbate, per che gli è tante le infinite forme et atti delle cose, che la memoria non è cappacce à rittenerle; onde queste risserberai come tuoi adiutori e maestri.

174. *a.* Del porre prima una figura nella 'storia.

La prima figura nella istoria farai tanto minore ch' el naturale, quante braccia tu la figuri lontana dalla prima linea, e poi più l'altre à comparatione di quella, co' la regola di sopra.

175. Del colochar le figure.

Tanto, quanto la parte dello nudo *d a* diminuisse pel possare, tanto l' oppossita parte cresse, cioè, tanto quanto la parte *d a* diminuisse di sua misura, l' oppossita parte sopra cresse alla sua misura. e' l bellico mai essie di sua altezza, o' uero il membro uirile.



e questo abbassamento nasse, per che la figura, che possa sopra uno piede, quel piede si fa centro del sopra posto peso. essendo cosi, il mezzo delle spalini si drizza di sopra, uscendo fori della sua linea perpendiculare, la quale linea passa per i mezzi superfitiali del corpo, e questa linea*) uiene à torcere la sua superiore estremità sopra il piede, che possa; e i lineamenti trauersi, costretti à equali angholi, si fanno con loro stremi piu bassi in quella parte, che possa; come pare in *a b c*.

$59_{,2}$. **176.** *a.* Modo del comporre le istorie.

Delle figure, che compongono le istorie, quella si dimostrara di magiore rileuo, la quale sarà finta essere piu uicina

*) *Cod.: si.*

sind keine Sachen zum Auslöschen und sollen vielmehr mit grosser Sorgfalt aufbewahrt werden. Denn es gibt an den Dingen so unzählige Formen und Stellungen, dass kein Gedächtniss im Stande ist dieselben zu behalten. Daher wirst du jene Skizzen als deine Beistände und Lehrer aufbewahren.

174. Wie man zuerst eine Figur in der Historie feststellt.

Die erste oder vorderste Figur in der Historie wirst du in dem Grad unter Naturgrösse halten, in dem du sie dir um Armlängen von der Grundlinie entfernt denkst. Die anderen lässest du dann nach der obigen Regel in verhältnissmässiger Grössenabnahme folgen.

175. Vom Richtigstellen der Figuren.

Um so viel, als die Seite *d a* des Nackten durch das Ruhen (des Körpers auf ihr) kürzer wird, wird die gegenüberstehende länger, d. h. so viel, als die Seite *d a* von ihrem (gewöhnlichen) Maass verliert, so viel setzt die gegenüberstehende dem ihrigen zu. Der Nabel aber, oder auch das männliche Glied, weichen nie aus ihrer Höhe heraus.

Dies Niedrigerwerden (der einen Seite) kommt daher, dass bei einer Figur, die auf dem einen Fuss aufruht, dieser Fuss zum Mittelpunkt unter dem sich über ihn stellenden Gewicht wird. Da dies so ist, so biegt sich die Mitte zwischen den Schultern gerade über ihn hin, indem sie aus ihrer gewöhnlichen Senkrechten herausweicht, die durch die ganze Mitte der Körperoberfläche hingeht. Diese Linie biegt aber nun ihr oberes Ende über die Mitte des Standfusses. So kommen die Querlinien, die aus Nothwendigkeit im rechten Winkel zu ihr liegen, mit ihren Enden auf der Seite, die aufruht, niedriger zu stehen, wie in *a b c* zu sehen ist.

176. Weise, Historien zu componiren.

Unter den Figuren, aus welchen sich eine Historie zusammenfügt, wird die dem Auge am nächsten gedachte das stärkste Relief zeigen. Dies verhält sich so nach der zweiten Proposition

(IIda del IIIº.) al 'occichio. questo acchade per la 2ª del 3º, che dice: quel colore si dimostra di maggiore perfettione, il quale ha men quantita d'aria interposta infra se e l'occhio, ch'el giudica; e per questo le ombre, le quali mostranno li corpi oppachi essere rileuati, se dimostran anchora piu oscure d'apresso che d'alontano, doue esse son corotte da l'aria interposta infra l'occhio e esse ombre; la qual cosa non accade nell'ombre uiccine al occhio, doue esse mostrano li corpi di tanto maggiore rileuo, quanto esse sono di maggiore oscurita.

177. Del comporre le istorie.

Ricordati, fintore, quando fai una sola figura, di fugire li scorti di quella, si delle parti, come del tutto, perche tu avesti da combattere con la ingnorantia delli indotti di tale arte. ma nelle istorie fanne in tutti li modi che ti accade, et massime nelle bataglie, doue per nescessita accade infiniti storciamenti e piegamenti delli componitori di tale discordia, o' uo' dire pazzia bestiallissima.

178. Varietà d'homini nelle istorie.

Nelle istorie debbe essere homini di uarie complessioni,
etta, incarnationi, attitudini, grassezze, magrezze; grossi, sot-
tili, grandi, piccoli, grassi, magni, fieri, ciuili, uechi, gio-
60. uani, forti et muscolosi, debboli et con pochi muscoli, allegri,
malinconici; e con capegli ricci e distesi, corti e longhi, moui-
menti pronti e uili; e cosi uari abbitti, colori, e qualonque
cosa in essa istoria si richiede. e sommo peccato nel pittore
fare li uisi, che somiglino l'un altro, la replicecatione degli atti
è uitio grande.

des dritten Buches, welche besagt: „Die Farbe zeigt sich am vollkommensten, die zwischen sich und dem beurtheilenden Auge die geringste Ausdehnung von Luftschicht liegen hat.“ Und aus demselben Grund zeigen sich auch die Schatten, vermöge deren die undurchsichtigen Körper gerundet erscheinen, dunkler in der Nähe als von weitem, wo sie von der zwischen sie und das Auge eingeschobenen Luft gebrochen werden. Bei dem Auge nahen Schatten ist dies nicht der Fall, und dieselben statten hier die Körper mit um so grösserem Relief aus, je dunkler sie sind.

177. Vom Historiencomponiren.

Denke daran, Darsteller, wenn du eine einzelne Figur machst, dass du hier die Verkürzungen meidest, sowohl der einzelnen Theile, als des Ganzen. Denn du würdest mit der Unwissenheit der in solcher Kunst Ungelehrten zu kämpfen haben. In Historien aber mache Verkürzungen von aller Art, wie es dir vorkommt, sonderlich in Schlachten, denn hier sind unendliche Körperverdrehungen und Biegungen der Theilhaber an solcher Zwietracht, oder besser gesagt, höchst bestialischen Raserei ganz nothwendig am Platz.

178. Mannigfaltigkeit der Leute in Historien.

In Historien müssen Leute von allerlei Körperbau, Alter, Fleischfärbung, Stellungen, Wohlbeleibtheit, Magerkeit vorkommen, Dicke, Schlanke, Grosse, Kleine, Fette, Dürre, Hochmüthige, Höfliche, Alte, Junge, Starke und Muskulöse, Schwache mit wenig Muskeln, Vergnügte und Melancholische, solche mit krausem und solche mit schlichtem, mit kurzem und langem Haarwuchs, mit behenden und mit gemeinen Bewegungen; und ebenso verschiedenerlei Kleidertrachten, Farben, und was nur in selbiger Historie erheischt wird. Die Gesichter so zu machen, dass sie einander gleich sehen, ist die grösste Versündigung bei einem Maler, und ebenso ist es ein grosses Gebrechen, wenn Stellungen wiederholt sind.

179. *a.* Dello imparare li mouimenti del hommo.

Li mouimenti del homo uogliono essere imparati doppo la cognitione delle membra e del tutto in tutti li moti delle membra e gionture; e poi con breue notatione di pochi segni uedere l'actioni delli homini nelli loro accidenti, sanza che essi s'auedino, che tu li consideri. perche se s'auederano di tal consideratione, haranno la mente occupata à te, la quale harra abbandonato la ferocita del suo atto, al quale prima la mente era tutta intenta, com'è, quando doi irati contendano insieme, e che à sciascuno pare hauere ragione, li quali con gran feroccita mouano le ciglia e le braccia e li altri membri, con atti apropriati alla loro intentione e loro parolle. il che far non potresti, se tu li uolessi far fingere tal ira, o'altro accidente, come riso, pianto, dolore, ammiratione, paura e simili; si che per questo sia uagho di portar conteco un piccollo libretto di carte in ossate, e cōlo stille d'argento notta con breuita tali mouimenti, e similmente notta li atti delli circonstanti e loro conpartitione. e questo t'insegnera conporre le
60,2. istorie. e quando hai pieno il tuo libro, metti lo in parte e serbalo alli tuoi propositi, e repigliane un altro e fanne il simile; e questa sarra cosa uttilissima al modo del tuo comporre, del quale io ne faro un libro particulare, che seguira doppo la cognitione delle figure e mebra in particulare e uarieta delle loro giōture.

180. *A.* Come il bono pittore a da depingere due cose, l'homo e la sua mente.

Il bono pittore a da dipingere due cose principali, cioè l'homo e il concetto della mente sua. il primo è facile, il secōdo difficile, perche s'ha à figurare con gesti e mouimenti delle membra; e questo e da essere imparato dalli

179. Wie man die Bewegungen des Menschen (machen) lernt.

Die Gestikulationen der Menschen wollen erlernt sein, nachdem man die völlige Kenntniss der einzelnen Gliedmaassen und des ganzen Körpers in allen Bewegungen der Glieder und Gelenke besitzt. Darauf beobachtet und bemerkt man sich mit flüchtigen Strichen die Stellungen der Leute bei ihren verschiedenen Gemüthszuständen, aber ohne dass sie gewahr werden, wie du sie beobachtest. Denn wenn sie gewahr werden, dass sie beobachtet sind, so beschäftigt sich ihr Geist mit dir und lässt von der Unbändigkeit der Action, von der er zuvor ganz eingenommen war, ab; wie z. B., wenn Zwei mit einander streiten, und Jedem kommt es vor, als wäre er im Recht; dann bewegen sie Augenbrauen, Arme und sonstige Gliedmaassen mit grosser Unbändigkeit und begleiten ihre Worte mit Stellungen, die zu ihren Absichten passen. Dazu könntest du sie nicht bringen, wenn du sie den Zornmuth wolltest vorstellen lassen, oder auch andere Zustände, wie Lachen, Weinen, Schmerz, Bewunderung, Furcht u. dergl. Trage also darum gern ein kleines Büchlein bei dir, mit Blättern, die mit Knochenmehl präparirt sind, und notire dir derlei Bewegungen in der Eile mit dem Silberstift, und ebenso notirst du dir die Stellungen der Umstehenden und ihre Gruppirung. [1]) Dies wird dich lehren Historien zu componiren. Und wenn du dein Buch voll hast, so lege es bei Seite und hebe es wohl auf für das, was du vorhast, und nimm ein anderes und fahre darin ebenso weiter fort. Das wird deiner Weise zu componiren sehr zu Statten kommen. Und ich werde ein besonderes Buch hievon handeln lassen, dass soll auf die „Kenntniss der Figur und der Glieder insbesondere und der Veränderungen ihrer Gelenke" folgen.

180. Wie ein guter Maler zweierlei zu malen hat, den Menschen und dessen Seele.

Ein guter Maler hat zwei Hauptsachen zu malen, nämlich den Menschen und die Absicht seiner Seele. Das Erstere ist leicht, das Zweite schwer, denn es muss durch die Gesten und Bewegungen der Gliedmaassen ausgedrückt werden. Das soll

mutti, che meglio li fanno, che alcun' altra sorte de homini.

181. *b.* Del compore delle storie. (*m. 3:* in P[a] bozza.)

Lo studio de componitori delle istorie debbe essere de porre le figure disgrossatamente, cioe bozzate, e prima saperle ben fare per tutti li uersi e piegamenti e distendimēti delle lor membra.

di poi sia presa la descritione di due, che arditamente combattino insieme, e questa tale inuentione sia essaminata in uari atti e per uari aspetti. Di poi sia seguitato il combattere del ardito cōl uile e pauroso. e queste tali actioni e molti altri accidenti del'animo sienno con grande essaminatione e studio speculate.

182. *c.* Di non far nelle istorie ornamenti alle figure.

Non fare mai nelle istorie tanti ornamenti alle tue figure e altri corpi, che impedischino la forma e l'attitudine di tal figure e l' essentia de predetti altri corpi.

61. **183.** *a.* Della uarieta nelle istorie.

L. A. car. 32. Dellettissi il pittore ne' componimenti dell' istorie della copia e uarieta, e fuga il replicare alcuna parte, che in essa fatta sia, accio ch' ella nouita e abbondantia attraga à se e diletti l' ochio d' essa riguardatore. dico, che nella istoria si richiede, e ai loro lochi accadendo, misti li homini di diuerse effiggie, con diuerse etta e abbiti, insieme misti con donne, fanciulli, cani, cauagli, ediffici, campagne, e colli.

man von den Taubstummen lernen; denn die machen dieselben besser, als irgend eine andere Art Menschen.

181. Ueber das Componiren von Historien. (*m. 3:* im ersten Entwurf.)

Das Studium derer, die Historien componiren, muss darin bestehen, die Figuren in allgemeiner Andeutung, d. h. skizzirt, hinzustellen, zuvor aber zu verstehen sie gut zu machen, von allen Seiten her und in allen Wendungen, Beugungen und Streckungen ihrer Gliedmaassen.

Dann werde die Beschreibung oder Schilderung,[1]) z. B. Zweier zur Hand genommen, die dabei sind, kühn mit einander zu kämpfen, und diese Erfindung werde in verschiedenen Stellungen und verschiedenerlei Ansichten durchgeprüft. Darauf werde fernerhin der Kampf eines Tapferen mit einem Furchtsamen verfolgt. Und diese derartigen Actionen, sowie viele sonstige Gemüthserregungen und Zustände sind mit eingehender Prüfung und grossem Studium in Ueberlegung zu ziehen.

182. Die Figuren in Historien nicht mit Verzierungen zu überladen.

Mache in Historien deine Figuren und sonstigen Körper nie zu reich an Verzierungen, so dass diese der Form und Stellung der Figuren, oder dem Wesentlichen an besagten sonstigen Körpern etwa im Wege wären.

183. Von Abwechslung in Historien.

Der Maler habe in den Zusammenstellungen der Historien seine Freude an Fülle und Mannigfaltigkeit und vermeide die Wiederholung irgend eines Theils, der schon einmal darin vorkommt, damit Neuheit und Reichthum das schauende Auge anziehe und ergötze. Ich sage, dass man von einer Historie verlangt, dass daselbst, wie und wo es sich gehört, ein Gemisch von Mannspersonen von verschiedener Bildung, verschiedenem Alter und Gewand sei, untermengt mit Weibern, Kindern, Hunden, Rossen, Gebäuden, Gefilden und Hügeln.

184. Della istoria. *b.*

L°A.car.32. Sia osseruata nella istoria la degnita e deccoro del principe o' del sauio, che nella istoria si propone cola separatione e interamente priuata del tumulto del noilgo.

L°A.car.32. 185. Conuenientie de parti delle istorie.

Non misterai i malinconiosi e' lacrimosi e piangenti cō li alegri e' ridenti, impero che la natura da, che co li piagenti si lacrimi, e coli ridenti si alegri, e si separa li loro risi e pianti.

L°A.car.37. 186. Del diuersifficare l'arie de uolti nelle istorie. *D.*

Comune diffetto è ne' dipintori ittalici il riccognossersi l'aria e figura del hoperatore mediante le molte figure da lui depinte. onde per fuggire tal'errore, non sienno fatte o' replicate mai, nè tutto, nè parte delle figure, che uno uolto si ueda nel altro nella istoria. *)

L°A.car.50. 187. Del uariar' ualituedine, etta, complessione di corpi nelle istorie.

Dico anco, che nelle istorie si debbe mischiare insieme
61.ₚ. uiccinamente i retti contrari, per che dano gran parangone l'uno àl'altro, e tanto piu, quanto sarano piu propinqui, cioè il brutto uiccino al bello, e'l grande al picсholo, e'l uechio al giouane, il forte al debbole, e cosi si uaria, quanto si pò, e piu uiccino.

188. *a.* Delli componimenti delle istorie.

Li componimenti delle istorie depinte debbone mouere li risguardatori e contemplatori di quelle à quello medesimo effetto,

*) *Folgt bei Manzi (nach Dufresne, Cap. LXXXXVIII, sowie auch Cod. Barb.): quanto osserverai — esse membra. — S. Manzi, S. 111 und 112, und Beigabe II zu unserer Edit., Beschluss.*

184. Von der Historie.

In einer Historie sei die Würde und das Decorum des Fürsten oder des Weisen im Auge behalten, und werde in der Historie vorgestellt mittelst Absonderung, ja gänzlicher Beseitigung des Tumultes der Volksmenge.

185. Passende Zusammenstellung der Theile der Historie.

Du wirst nicht die Schwermüthigen, zu Thränen Gestimmten und Weinenden unter die Fröhlichen und Lachenden mischen, denn Natur bewirkt, dass man mit den Weinenden Thränen vergiesst und sich mit den Lachenden freut, und so scheide ihr Lachen und Weinen von einander.

186. Die Gesichtsmienen in Historien verschieden zu machen.

Es ist ein den italienischen Malern gemeinsamer Mangel, dass man Miene und Figur des Werkmeisters in vielen von ihm gemalten Figuren wieder erkennt. Um diesem Fehler zu entgehen, seien diese Figuren weder alle noch zum Theil so gemacht und wiederholt, dass man eines Gesichts ansichtig werde, das schon sonstwo in der Historie vorkommt.

187. Von Abwechslung der Körperkraft, des Alters, der Leibesconstitution in Historien.

Ich sage auch noch, dass man in Historien die directen Gegensätze nahe neben einander stellen und zusammenmischen soll, denn sie verleihen einander grosse Steigerung, und zwar umsomehr, je näher sie beisammen sind, der Hässliche nämlich beim Schönen, der Grosse beim Kleinen, der Greis beim Jüngling, Stark bei Schwach, und so wechselt man ab, so viel als möglich und so dicht bei einander als möglich.

188. Von den Zusammenstellungen der Historien.

Die Zusammenstellungen gemalter Historien sollen die Beschauer und Betrachter derselben zu Aeusserung des gleichen Affectes bringen, um dessen willen die Historie figurirt ward, d. h. wenn die Historie Schreck darstellt, Angst oder Furcht,

che è quello, per il quale tale istoria è figurata. cioè, se quella istoria rapressenta terrore, paura o' fuga, oueramente dolore, pianto ellamentatione, o' piaccere, gaudio e riso e simili accidenti, ch' elle menti d' essi consideratori mouino le menbra con atti che paiano. ch' essi sieno congionti al medesimo caso, di che esse istorie figurate sonno rapresentatrici. e se cosi non fano, l'ingegnio di tale operatore è uano.

189. *b.* Preccetti del componere le istorie.

O tu, componitore delle istorie, non membrifficare con terminati lieaamenti le membrificationi d' esse istorie, che t' interuera, come à molti e uari pittori interuenire suol, li quali uogliano, che ogni minimo segno di carbone sia ualido. e questi tali ponno bene acquistare richezze, ma non laude della sua arte, perche molte sono le uolte, che lo animale figurato non a li moti delle membra apropriate al moto mentale, e hauendo lui fatta bella e grata membrificatione ben finita, li parra cosa
62. ingiuriosa a trasmutare esse membra piu alte o' basse, o' piu indietro che inanzi. e questi tali non sonno meritteuoli d'alcuna laude nella sua sientia.

Hor non ai tu mai considerato li poeti componitori de lor uersi? alli quali non da noia il fare bella lettera, ne si cura di canzellare alcuni d' essi uersi, riffaccendoli migliori. adonque, pittore, componi grossamente le membra delle tue figure e attendi prima alli mouimenti apropriati alli accidenti mentali de li animali componitori della storia, che alla bellezza e bonta delle loro membra. perche tu hai à intendere, che se tal componimento inculto ti reussira apropriato alla sua inuentione*) tanto maggiormente sattisfara, essendo poi ornato della perfettione apropriata à tutte le sue parte. Io ho gia ueduto nelli nuuoli e muri machie, che m' anno deste a belle inuentioni di uarie cose, le quali machie, auchora che integralmente fussino

*) *Vielleicht: intentione.*

oder aber Schmerz, Weinen und Wehklagen oder Wohlgefallen, Jubel und Gelächter oder ähnliche Gemüthserregungen, so soll die Seele der Beschauenden und Beobachtenden deren Glieder zu Bewegungen veranlassen, dass es den Anschein hat, als seien sie selbst an dem Fall betheiligt, der in der Figuration der Historien zur Vorstellung kommt. Thuen sie das nicht, so waren Bemühen und Genie des Werkmeisters eitel.

189. Vorschrift für's Componiren von Historien.

Wenn du Historien componirst, so führe die Körpergliederungen, die in denselben vorkommen, nicht sofort mit scharfbegrenzter Linie bis in's Einzelne aus, sonst wird dir begegnen, was gar vielen Malern zu begegnen pflegt, die jeden geringsten Kohlenstrich gleich gelten lassen wollen. Solche mögen wohl gut sein mit ihrer Kunst Reichthümer zu erwerben, aber kein Lob, denn oft tritt der Fall ein, dass die Bewegungen in den Gliedmaassen des vorgestellten lebenden Wesens nicht für den Ausdruck der Gemüthsbewegung taugen, und wenn ein solcher Maler einmal eine schöne und angenehme Gliederbildung wohl ausgeführt hat, so kommt es ihm dann wie eine Kränkung vor, dass er solche Gliedmaassen wieder ändern und weiter nach oben oder nach unten rücken soll, oder mehr zurück, als zuvor. Solche Maler sind in ihrer Wissenschaft durchaus nicht lobenswerth.

Hast du nie die Dichter beobachtet, wenn sie Verse machen? Die mühen sich nicht darum, schöne Buchstaben zu malen, und es verschlägt ihnen nichts, einige Verse wieder ausstreichen zu müssen, um bessere zu machen. So componire du Maler also die Glieder deiner Figuren aus dem Groben und richte deine Aufmerksamkeit zuerst auf die Bewegungen, dass dieselben für den Ausdruck der Seelenzustände der beseelten Wesen passen, aus denen deine Historie besteht, und nachher achte auf Schönheit und Güte der Glieder. Denn du musst wissen, dass ein solcher unausgebildeter Compositionsentwurf, wenn er dir in Bezug auf die Erfindung gelingt, nachher nur um so mehr gefallen wird, wenn er sich später mit der schicklichen Vollendung aller einzelnen Theile schmückt. Ich sah schon in Wolken und auf Mauern allgemeine Flecken, die mich

in se priuate di perfectione di qualonque membro, non manchauano di perfetione nelli loro mouimenti o'altre actoni.

Fine, comincia de colori.*)

---

190. Dello accompagnare i colori l'uno con l'altro in modo che luno dia gratia àl'altro.

Se uoi fare, che la uiccinita de l'uno colore dia gratia al'altro colore, che con lui confina, usa quella regola, che farsi uede alli razzi del sole nella compositione del archo celleste, per altro nome: iris. li quali colori si generano nel moto delle
62 r. pioggia, perche sciascuna gocciola si trasmuta nel suo discenso in ciascun de colori di tale arco, come fia dimostrato al suo loco.

190 a.

Hora attendi, che se tu uoi fare una eccellente oscurita, dalle per parangone una eccellente bianchezza,**) e cosi la eccellente bianchezza farai cola massima oscurita, e il pallido fara parere il rosso di piu foccosa rosezza, che non parebbe per se in parangone del paonazzo. e questa tal regola sara piu distinta al suo loco.

Restaci una secunda regola, la quale non attende à fare li colori in se di piu suprema bellezza, ch'essi naturalmente sieno, ma che la compagnia loro dia gratia l'uno à laltro, come fa il uerde al rosso, e'l rosso al uerde, che l'uno scambieuolmente da gratia à l'altro, e come fa il uerde col azzurro. et ecci una seconda regola, generatrice de disgratiata compagnia, come l'azzurro col gialo che biancheggia, o' col biancho e simili, li quali si dirañо al suo loco.

191. Del fare uiui e belli colori nelle sue pitture.

Sempre a quelli colori, che tu uoi ch'abbino bellezza, preparerai in prima il campo candidissimo. e questo dico de li

*) *Hienach, wieder ausgestrichen: Regole da far, che le figure.* **) *Cod.: bellezza*

zu schönen Erfindungen verschiedener Dinge anregten. Und obschon diese Flecken bezüglich der Einzelgliederung jeder Vollendung entbehrten, so fehlte es ihnen doch nicht an Vollendung in den Bewegungen und sonstigen Geberden.

(*m. 1:* **Ende, hier hebt es von den Farben an.**)

190. Von Zusammenstellung einer Farbe mit der anderen, derart, dass sie einander Anmuth verleihen.

Willst du bewirken, dass die Nachbarschaft einer Farbe der anderen anstossenden Farbe Anmuth verleihe, so bediene dich der Regel, die man die Sonnenstrahlen bei der Fügung des Bogens am Himmel, den man mit anderem Namen „Iris" nennt, bilden sieht. Diese Farben erzeugen sich bei der Fortbewegung der Regentropfen, denn ein jedes Tröpflein verwandelt sich bei seinem Niederfall in jede der Farben dieses Bogens, wie seinesorts dargethan werden soll.

190 a.

Achte darauf, wenn du eine ausgezeichnete Dunkelheit machen willst, dass du ihr eine ausgezeichnete Helligkeit zum Vergleich gibst, und ebenso wirst du eine sehr hohe Helligkeit mit einer stärksten Dunkelheit zusammenbringen. Blassblau[1]) wird Roth höher Roth erscheinen lassen als dieses allein oder in Vergleichstellung zu Purpur[2]) aussähe. Diese Regel soll ihresorts ausdrücklicher behandelt werden.

Es bleibt uns noch eine zweite Regel zu erwähnen, die nicht darauf ausgeht den Farben an sich zu höherer Schönheit zu verhelfen als sie von Natur haben, sondern zu bewirken, dass sie durch ihre Gesellschaft einander Anmuth verleihen, wie z. B. Grün dem Roth und Roth dem Grün. Die verleihen einander wechselseitig Anmuth, und ebenso thun Grün und Blau. Es gibt da auch noch sonst eine Regel, die unholde Gesellschaft erzeugt, wie die des Azurblaues mit Gelb, das in's Weisse fällt, oder mit Weiss und Aehnlichen, die ihresorts genannt werden sollen.

191. In seinen Bildern lebhafte und schöne Farben zu behandeln.

Den Farben, denen du Schönheit verleihen willst, wirst du immer einen äusserst hellen Untergrund bereiten. Dies sage

colori, che son tranparenti, perche à quelli, che non sonno trasparenti, non gioua campo chiaro.

e lo essemplo de questo s'insegnano li colori de uetri, li quali, quando sonno interposti infra l' occhio e l' aria luminosa, si mostran d'eccellente bellezza, il che far non possano, hauendo dietro à se l'aria tenebrosa o' altra oscurita.

192. De colori de l'ombre di qualonque colore.

Il colore del ombra di qualunque colore sempre partecipa
63 del colore del suo obbietto, e tanto piu o' meno, quanto esso obbietto gliè piu uicino o' remoto da essa ombra, e quanto esso è piu o' meno luminoso.

193. Delle uarietà, che fanno li colori delle cose remote o' propinque.

Delle cose piu oscure che l'aria quella si dimostrera di minore oscurita, la quale fia piu remota; e delle cose piu chiare che l'aria quella si dimostrera di minor bianchezza, che sara piu remota dall' occhio.

Delle cosse piu chiare e piu oscure che l'aria in lunga distantia scambiano colore, perche la chiara acquista oscurità, e la oscura acquista chiarezza.

194. In quanta distantia si perdano li colori delle cose integralmente.

Li colori delle cose si perdanno integralmente in magiore o' minore distantia, secondo che l' occhio e la cosa ueduta
(VII' di saranno in maggiore o' minore altezza. provassi per la 7^a di
questo.) questo, che dice: l' aria e tanto piu o' meno grossa, quant 'ella sarà piu uicina o' remota dalla terra. adonque se l'occhio e la cosa da lui ueduta sarranno uiccini alla terra, allora la grossezza de l' aria interposta infra l' occhio ella cosa sarra grossa e impedira assai il colore della cosa ueduta da esso occhio. Ma se tale occhio insieme con la cosa da lui ueduta sarranno remoti

ich für die Transparentfarben, denn denen, die dies nicht sind, hilft ein solcher heller Untergrund zu nichts.

Das Exempel hiefür geben uns farbige Gläser, wenn man sie zwischen das Auge und die lichte Luft hält. Dann zeigen sie sich in ganz vorzüglicher Schönheit. Haben sie aber finstere Luft oder eine sonstige Dunkelheit hinter sich, dann können sie dies nicht thun.

192. Von Schattentönen einer jeden beliebigen Farbe.

Die Schattennuance einer jeden beliebigen Farbe wird stets der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig, und zwar in dem Grad mehr oder weniger, in welchem dem Schatten das Gegenüber näher oder ferner und in dem es mehr oder weniger lichtvoll ist.

193. Von der Verschiedenheit, welche die Farben zeigen, je nachdem sie sich an entfernten oder nahen Dingen befinden.

Unter Gegenständen, dunkler als die Luft, zeigt der entfernteste die geringste Dunkelheit; unter Gegenständen aber, die heller als die Luft sind, zeigt der entfernteste am wenigsten Helligkeit.

Dinge, die heller und dunkler als die Luft sind, gehen also in weitem Abstande einen Austausch ihrer Farbe ein; das helle nimmt an Dunkelheit zu, das dunkle an Helligkeit.

194. In wieviel Entfernung die Farben der Dinge gänzlich verloren gehen.

Der gänzliche Verlust der Farben der Dinge tritt in grösserer oder geringerer Entfernung ein, je nachdem sich Auge und gesehener Gegenstand in grösserer oder geringerer Höhe befinden. Dies wird durch die siebente Proposition dieses Buches bewiesen, welche besagt: „Die Luft ist in dem Maasse dicker oder weniger dick, in dem sie näher bei der Erde, oder weiter von ihr entfernt ist.“ Befinden sich daher Auge und von demselben gesehener Gegenstand nahe am Boden, so wird die zwischen beiden lagernde Luftschicht dicht und der Farbe des vom Auge gesehenen Gegenstandes sehr im Wege

dalla terra, allora tale aria occuppara poco il colore del predetto obbietto.

63,2. **195.** In quanta distantia si perdanno li colori delli obbietti del occhio.

Tante sonno le uarieta delle distantie, nelle quali si perdano li colori delli obbietti, quanto sonno uarie l'ettà del giorno, e quanto son le uarieta delle grossezze o' sottillita del aria, per le quali penetrano al occhio le spetie de colori delli predetti obbietti. e di questo non daremo al presente altra regolla.

196. Colore d'ombra del Bianco.

L'ombra del bianco ueduto dal sole e da l'aria ha le sue ombre traente al'azzurro. e questo nasse, perche il bianco per
(IV^a di se non ha colore, ma e ricetto di quanluque colore; e per la 4^a di
questo.) questo, che dice: la superfitie d'ogni corpo parteccipa del colore del suo obbietto, eglie nesessario, che quella parte della superfitie bianca parteccipi del colore de l'aria suo obbietto.

197. Qual colore fara ombra piu nera.

Quell'ombra parteccipara piu del nero, che si generera in piu bianca superfitie, e questo hara maggior proportione di uarieta, che nesun'altra superfitie. e questo nasce, perche il bianco non è connumerato intra li colori et è riccettiuo d'ogni colore, e la superfie sua partecipa piu itensamente de colori delli suoi obbietti, che nesun altra superfitie di qualunque colore, e massime del suo retto contrario, che e il nero, o' altri colori oscuri, dal quale il bianco è piu remoto per natura; e per questo pare et è gran'differentia dalle sue ombre principali alli lummi principali.

sein.[1]) Sind aber Auge und von ihm gesehener Gegenstand beide vom Erdboden entfernt, so wird die hier befindliche Luft die Farbe des erwähnten Gegenstandes wenig aufhalten.[2])

195. In wieviel Entfernung sich die Farben der dem Auge gegenüberstehenden Dinge verlieren.

Die Entfernungen, in denen die Farben der Gegenstände verloren gehen, wechseln so oft, als das Alter des Tages, und es sind ihrer so viele, als es Varietäten der Dichtigkeit (oder Dicke) und Feinheit (oder Dünne) der Luft (-Schichten) gibt, durch welche die Scheinbilder der Farben vorbenannter Gegenstände zum Auge hindurchdringen. Für den Augenblick werden wir keine weitere Regel hierüber geben.

196. Farbe des Schattens von Weiss.

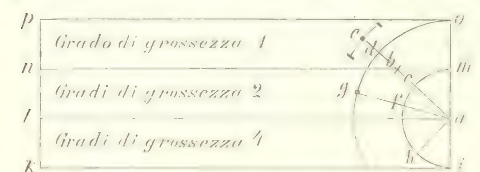
Der Schatten von Weiss, der von Sonne und blauer Luft gesehen wird, spielt in's Blaue. Dies kommt daher, dass Weiss an sich keine Farbe hat, aber jede beliebige Farbe annimmt. Und da die Vierte dieses Buches besagt: „Eines jeden Körpers Oberfläche wird der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig", so folgt nothwendig, dass dieses Stück der weissen Fläche die Farbe seines Gegenübers, der Luft nämlich, annehme.

197. Welche Farbe wird den schwärzesten Schatten bekommen.

Je weisser die Oberfläche, desto mehr nimmt der Schatten, der auf ihr entsteht, von Schwarz an, und es wird hier ein grösseres Unterschiedsverhältniss auftreten, als bei irgend einer sonstigen Oberfläche. Dies kommt daher, dass Weiss nicht mit zu den Farben zählt, aber jede Farbe annimmt; seine Fläche wird der Farben ihrer Gegenüber lebhafter theilhaftig, als irgend eine beliebig anders gefärbte Oberfläche, und sonderlich ist Weiss für sein directes Gegentheil sehr empfänglich für Schwarz nämlich oder sonst dunkle Farben, wovon Weiss von Natur am weitesten entfernt ist. Und deshalb scheint der Unterschied zwischen seinen Hauptschatten und Hauptlichtern sehr gross zu sein und ist es auch.

64. **198.** Del colore, che non mostra uarietà in uarie grossezze d'aria.

Possibbile è, che un medesimo colore non faccia mutatione in uarie distantie. e questo accadera, quando la proportione delle grossezze de l'aria elle proportioni delle distantie, che haranno i colori dall'occhio, sia una medesima, ma conuersa. provassi, *a* sia l'occhio, *h* sia un colore, qual uoi, posto in un grado de distantia remotto dal occhio, in aria de 4 gradi di grossezza. ma per che il secondo grado di sopra, *a m n l*, ha la metà piu sottile aria, portando in essa il medesimo colore, gliè necesario, che tal colore sia il doppio piu remosso dal occhio, che non era de prima. adunque li poremo li due gradi *a f* e *f g* discosto da l'occhio, e sarà il colore *g*.



il quale poi, alczando nel grado di doppia sottillita alla 2ª *m a n l*, che sarà il grado *o m p n*, egliè necessario che sia posto nell'altezza *e*, e sarra distante dal occhio tutta la linea *a e*. la qual si proua ualere in grosezza d'aria, quanto la distantia *a g*, e prouassi cosi:

se *a g* distantia interposta [infra l'occhio e 'l colore è d'una medesima aria et occupa 2 gradi, e 'l colore è alzato nella distantia di 2 gradi e mezzo;] *) e questa distantia è sotfitiente a fare, che 'l colore *g*, alczato in *e*, non si uarij di sua potentia. perche: el grado *a c* e 'l grado *a f*, essendo una medesima grossezza d'aria, son simili et equali: el grado *c d*,
64.₂. benche sia equale in longhezza al grado *f g*, e' no è simile in grossezza d'aria; perche glie mezzo nell'aria di doppia grossezza all'aria disopra, della quale un mezo grado de distantia

*) Von [bis] Cod.: *d'una medisima aria infra l'occhio e 'l colore occupa 2 gradi e mezzo.*

198. Von der Farbe, die auch durch Luft von verschiedenen Graden der Schichtendicke und der Dichtigkeit hin keine Veränderung zeigt.

Es ist möglich, dass eine Farbe, die immer dieselbe ist, auch in verschiedenen Abständen keine Veränderung erleide. Dies wird eintreten, wenn die gegenseitigen Verhältnisse der Dichtigkeit der Luftschichten und die gegenseitigen Verhältnisse der Abstände der Farbe vom Auge einander gleich sind, deren Verhältnisszahlen sich aber nur in umgekehrter Weise (angeordnet finden). — Beispiel: *a* sei das Auge, *h* sei eine beliebige Farbe, die sich in einem Grad Entfernung vom Auge befinde, in einer Luftschicht von vier Graden Dichtigkeit. — Der zweite Schichtungsgrad darüber, *a m n l,* hat um die Hälfte dünnere Luft. Bringst du die nämliche Farbe hieher, so muss dieselbe (um unverändert zu bleiben) nothwendigerweise doppelt so weit vom Auge weggerückt werden als zuvor; wir setzen ihr also zwei Grade Entfernung vom Auge an, nämlich *a f* und *f g;* die Farbe ist somit hier *g.*

Wird diese Farbe sodann in den Schichtungsgrad *o m p n* weiter hinauf geschoben, der doppelt so fein an Substanz ist, als die zweite Schicht *a m n l,* so muss sie, soll sie unverändert bleiben, nothwendigerweise in die Höhe von *e* postirt werden und hat vom Auge um die ganze Linie *a e* entfernt zu sein. Diese Linie hat erweislichermaassen, was die Summe der Luftdichtigkeit anlangt, ebenso viel zu bedeuten, als die Entfernung *ag,* und dies wird so bewiesen:

(Ansatz.) Der Abstand *a g* zwischen Auge und Farbe befindet sich in einer gleichmässig dichten Luftschicht und occupirt zwei Entfernungsgrade. Die Farbe wird nach *e* versetzt, also in $2^1/_2$ Grade Entfernung. Dieser Abstand soll gerade der richtige sein, damit die von *g* nach *e* versetzte Farbe an ihrer Kraft nicht verändert werde. — Beweis: Der Grad *a c* und der Grad *a f* sind (an Erstreckung und) an Dichtigkeitsgehalt der Luft einander gleich. Sie sind gleich geartet und gleich gross. — Und der Grad *c d* ist an Erstreckung dem Grad *f g* wohl auch gleich, er ist ihm aber an Dichtigkeitsgehalt der Luft nicht gleichartig. Denn er befindet sich zur

occupa tanto il colore, quanto si faccia un grado intero dell' aria di sopra, ch' è il doppio piu sotile che l' aria, che li confina di sotto.

adonque, calculando in prima le grossezze de l' aria e poi le distantie, tu uedrai, i colori, uariati di sito, non harranno mutato di bellezza. e diremo cosi per la calculatione della grossezza de l' aria: il colore *h* è posto in quatro gradi di grossezza de aria; *g* colore è posto in aria di 2 gradi di grossezza; *e* colore si troua in aria di 1° grado di grossezza.

hora uediammo, se le distantie sonno in proportione equale, ma conuersa: il colore *e* si troua distante dall' occhio *a* 2 gradi e mezzo di distantia; e'l *g* 2 gradi; l' *a h* un grado.

questa distantia non si scontra con la proportione della grossezza.

ma è necessario far' una terza calculatione, e questa è, che ti bissogna dire: il grado *a c*, come fu detto di sopra, è similie et equale al grado *a f*; e'l mezo grado *c d* e simile, ma non equale al grado *a c*, perche e un mezo grado di longhezza, il quale uale un grado intero de l' aria di sopra, la quale e posta *) la sottilita all' aria di sotto.

adonque la calculatione trouata satisfa al proposito: perche *a c* ual dui gradi di grossezza dell' aria di sopra; e el mezzo grado *c d* ne uale uno intero d' essa aria di sopra: che habbiamo 3 gradi in ualuta d'essa grossezza di sopra; e un uen' e dentro, cioe *b e* **), esso 4. seguita: *a h* a 4 gradi di grossezza d' aria. *a g* ha ancora 4, cioè *a f* n 'a 2, el *f g* due altri,
f. 65. che fa 4. *a e* ‖ n 'ha anchora 4; perche *a c* ne tiene 2, e uno

*) *il doppio del.* **) *Cod.: d e.*

Hälfte in einer Luft, die doppelt so viel Dichtigkeitsgehalt besitzt als die Luft darüber, und die bei einem halben Distanzgrad so viel von der Farbe in Beschlag nimmt als die obere mittelst eines vollen Distanzgrades, weil sie, die obere, doppelt so fein ist als die unterhalb an sie angrenzende Luft.

Berechnen wir nun zuerst den Dichtigkeitsgehalt der Luftschichten und dann die räumlichen Abstände, du wirst sehen, dass die Farbe, obgleich ihr Platz gewechselt wurde, ihre Schönheit nicht verändert hat. Für die Berechnung des Dichtigkeitsgehaltes werden wir so sagen: Die Farbe *h* steht in vier Graden Dichtigkeit. — Die Farbe *g* steht in einer Luft von zwei Graden Dichtigkeit. — Die Farbe *e* in solcher von einem Grad Dichtigkeit.

Jetzt sehen wir zu, ob sich die Verhältnisse der Abstände hiemit gleich stellen, nur in umgekehrter Anordnung: Vom Auge *a* ist die Farbe *e* um $2^1/_2$ Distanzgrade entfernt, *g* um zwei Grade, *a h* beträgt einen Grad.

Diese Abstände decken sich, was ihre Verhältnisse anlangt, nicht mit den Verhältnissen des Dichtigkeitsgehaltes.

Es ist also eine dritte Rechnung nöthig, und das ist die, dass du sagen must: Vom Grade *a c* wurde oben gesagt, dass er dem Grade *a f* an Gehalt und Erstreckung gleich sei. Die Hälfte des Grades *c d* ist dem Grad *a c* wohl an Dichtigkeitsgehalt ähnlich, aber an Länge ungleich. Denn sie ist an Erstreckung nur ein halber Grad, gilt jedoch, was ihren Dichtigkeitsgehalt anlangt, gerade so viel als ein ganzer Grad Luft über ihr, für welche die doppelte Feinheit angenommen worden war.

Somit wird nun die Rechnung für die Lösung der Aufgabe stimmen, denn *a c* gilt so viel als zwei Abstandsgrade der Dichtigkeit der Luft darüber, und die Hälfte des Grades *c d* gilt so viel als ein ganzer Grad von dieser höheren Luft. So haben wir also den Werth von drei Graden der oberen Luftdichtigkeit, und Einer ist noch darin (in der höheren Luft nämlich), das ist *b e*, macht also vier. Folglich hat *a h* vier Grade Dichtigkeitsgehalt der Luft. — *a g* hat deren auch vier, nämlich *a f* hat zwei, und *f g* auch zwei, macht vier. — *a e* hat wiederum vier, denn *a c* enthält zwei, und einen *c b*, das

c b *), ch' è la mettà dello *a c*, e de quella medesima aria; e uno intero n' è di sopra nell' aria sottile, che fa 4.

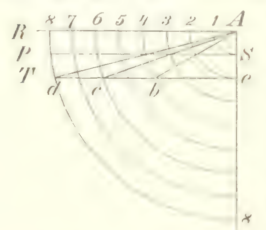
adonque, s' ella distantia non è 2[la] alla distantia *a g*, nè 4[la] alla distantia *a h*, ella è restaurata dal *c d*, mezzo grado de aria grossa, che vale un grado intero de l' aria più sottile, che li son di sopra.

e cosi è concluso il nostro proposito, cioè ch' el colore *h, g, e*, non si uaria per uarie distantie.

199. *a*. Della prospettiua de colori.

D' un medesimo colore posto in uarie distantie et equali altezze **) tal fia la proportione de suo rischiaramẽto, qual sara quella delle distantie, che ciascun d' essi colori ha dal occhio, che li uede.

Prouasi, e sia che *e b c d* sia un medesimo colore. el primo, *e*, sia posto doi gradi de distantia dal occhio *A*. e il secondo, ch'è *b*, sia discosto 4° gradi. el 3° ch' è *c*, sia 6 gradi. el 4°, ch' è *d*, sia 8 gradi, come mostra le diffinitioni de circuli, che si tagliano sulla linea, come si uede sopra la linea *A R*. di poi *A R S P* sia un grado de aria sottile, *S P e T* sia un grado d' aria piu grossa. sequittera, che'l primo colore *e* passera à l' occhio per un grado d' aria grossa, *e S*, e per un grado d' aria men grossa, *S A*. e'l colore *b* mandara la sua



65,2. similitudine al occhio *A* per dui gradi d' aria grossa e per dui della men grossa. e' l *c* la mandara per 3 della grossa e per 3 della men grossa. e il colore *d* per 4 della grossa e per quatro della meno grossa.

e cosi abbiamo prouato, qui tale essere la proportione delle diminutioni de colori, o' uo' dire perdimenti, qual' e quella delle loro distantie dal occhio che li uede. e questo solo accade ne colori che sono de equale altezza, per che in quelli, che

*) *Cod.: c d.* **) *Cod.: et altezze.*

halb so lang ist als *a c*, aber von der gleichen Luft, und ein ganzer ist oben in der feinen Luft, macht vier.

Wenn also der Abstand *a e* nicht zweimal den Abstand *a g* ausmacht und nicht viermal den Abstand *a h*, so wird das Verhältniss durch das Stück von *c d* ausgebessert, das, einen halben Grad dicker Luft darstellend, einen ganzen Grad dünner Luft darüber gilt.

Und so ist unsere Aufgabe gelöst, dass nämlich die Farbe *h*, *g* und *c* durch den Wechsel ihrer Entfernung dennoch nicht verändert werde.

199. Von der Farbenperspective.

Kommt die gleiche Farbe in verschiedenerlei Abständen, aber immer in der gleichen Lufthöhe vor, so wird das Abstufungsverhältniss ihrer Aufhellung mit dem Verhältniss der Entfernungsgrade vom Auge, das sie sieht, gleich sein.

Beweis: *e b c d* sei immer dieselbe Farbe. Die erste, *e*, stehe zwei Grad vom Auge *A* entfernt; die zweite, *b*, vier Grad; die dritte, *c*, sechs Grad; die vierte, *d*, acht Grad, wie die Zirkelschläge anzeigen, wo sie die gerade Linie *A R* schneiden. — Sodann bedeute *A R S P* einen Grad dünner Luft, *S P e T* einen Grad dickerer. Hieraus folgt, dass die erste Farbe *e* durch einen Grad dicker Luft, *e S*, und durch einen Grad weniger dicker, *S A*, zum Auge hingeht. — Die Farbe *b* wird ihr Scheinbild durch zwei Grade dicker und durch zwei weniger dicker zum Auge *A* senden, und *c* durch drei von der dicken und drei von der weniger dicken, die Farbe *d* aber durch vier von der dicken und durch vier von der minder dicken.

Und so haben wir nachgewiesen, dass hier das Verhältniss der Farbenabnahme, oder vielmehr zwischen den einzelnen Abstufungen derselben, das gleiche sei, wie das der verschiedenen Abstände vom Auge, das sieht.[1]) Nur bei Farben, die sich alle in der gleichen Höhe befinden, trifft dies ein, denn bei

sono d'altezze inequali, non si osserua la medessima regola, per essere loro in arie di uarie grossezze, che fan uarie occupationi à essi colori.

200. Del colore, che non si muta in uarie grossezze d'aria.

Non si muttera il colore posto in diuerse grossezze d' aria, quando sarra tanto piu remoto dall' occhio l' uno che l' altro, quanto si trouerra in piu sotile aria l' uno che l' altro.

Prouassi cosi: sella p^a^ aria bassa a 4 gradi de grossezza, et il colore sia distante un grado dall' occhio, e' lla 2^a^ aria piu alta abbia 3 gradi de grossezza, che a perso un grado, fa, ch' el colore acquisti un grado e terzo de distantia.*) e quando l' aria piu alta a persi 2 gradi di grossezza, e il colore acquistati due gradi de distantia, allora tal' e il p^o^ colore, qual' è il terzo. e per abbreuiare, s' il colore sinalza tanto, ch' entri nell' aria, che habbia perso 3 gradi die grossezza, el colore s' è discostato 3 gradi de distantia, allora tu ti poi rendere certo, che
66. tal perdita di colore || a fatto il color alto remotto, quanto il color' basso e uiccino. perche, se l' aria alta ha perduto li $^3/_4$ della grossezza de l' aria bassa, il colore nello alzarsi ha aquistato li 3 quarti di tutta la distantia, per la quale lui si troua remoto dal occhio. e cosi habbiamo prouato l' intento nostro.**)

*) Cod. un grado de distantia. **) Fehlt im Cod. die Figur. Ersatzfigur:

Gradi di Distantia

Grado di grossezza 1

Gradi di grossezza 2

Gradi di grossezza 3

Gradi di grossezza 4

4 3 2 1

denen, die in ungleichen Lufthöhen stehen, findet sich selbige Regel nicht eingehalten, da sie in Luftschichten von verschiedener Dichtigkeit stehen, welche die Farbe in verschiedenerlei Weise in Beschlag nehmen.

200. Von der Farbe, die sich auch bei verschiedener Dichtigkeit der Luftschichten nicht ändert.

Eine Farbe wird sich auch bei verschiedener Dichtigkeit der Luftschichten, in welchen sie gesehen wird, nicht verändern, wenn sie in den verschiedenen Schichten in dem Verhältniss weiter vom Auge entfernt steht, in dem die Dünne der Schichten zunimmt.

Dies erweist sich folgendermaassen: Die erste, unterste Luftschicht hat vier Grad Dichtigkeitsgehalt, die Farbe steht einen Distanzgrad vom Auge ab. — Die zweite, höhere Schicht hat drei Grad Dichtigkeit, sie hat also gegen die vorige einen Grad verloren. Dies bewirkt, dass die Farbe zu $1\frac{1}{3}$ Grad Abstand vorrücken muss. [1]) Und wenn die Luft noch höher hinauf zwei Grad Dichtigkeit eingebüsst hat, die Farbe aber zwei Entfernungsgrade erreicht, dann sind die erste und dritte Farbe einander gleich. Um es kurz zu machen, rückt die Farbe so hoch hinauf, dass sie in die Luftschicht eintritt, die drei Grad Dichtigkeit verlor, und ist um drei Grad Entfernung weiter vom Auge fortgerückt, als die unterste, so kannst du sicher sein, dass die in der Höhe stehende und entfernte Farbe ebenso viel von Kraft verlor, als die in der Tiefe und nahe stehende. Denn wenn die Luft in der Höhe Dreiviertel von dem Dichtigkeitsgehalt der niederen einbüsste, so hat die Farbe, als sie in die Höhe kam, zugleich Dreiviertel der Gesammtentfernung zugelegt, in die sie sich vom Auge weggerückt findet. Und so haben wir, was wir vorhatten, bewiesen.

201. Se li colori uarij possono parere d'una uniforme oscurità mediante una medesima omba.

Possibile è, che tutte le uarietà de colori d'una medesima ombra parrano trasmutati nel colore d'essa ombra.

Questo si manifesta nelle tenebre della notte nubillosa, nella quale niuna figura o' colore di corpo si comprende; e perche tenebre altro non è, che priuatione di luce incidente o' refflessa, mediante la quale tutte le figure et li colori de corpi si conprende, gliè nescessario, che tolto integralmente la causa della luce, che manchi l'effetto et cognitione delli colori e figure de predetti corpi.

202. Della causa de perdimenti de colori e figura de corpi mediante le tenebre, che paiono et non sonno.

Molti sonno li siti in se alluminati e chiari, che si dimostrano tenebrosi e altutto priuati di qualonche uarietà de colori e figure delle cose, ch'in essi si trouano.

Questo auuiene per causa della luce dell'aria alluminata, che infra le cose uedute e l'occhio s'interpone, come si uede dentro alle finestre, che sono remote dall'occhio, nelle quali solo si comprende una uniforme oscurità assai tenebrosa. e se
66,2. tu entrerai poi dentro à essa casa, tu uederai quelle || essere in se forte alluminate, et potrai speditamente comprendere ogni minima parte di qualonche cosa dentro à tale finestra, che trouare si potessi; et questa tal dimostratione nasce per difetto dell'occhio, il quale, uinto dalla superchia luce dell'aria, ristringie assai la grandezza della sua poppilla, et per questo manca assai di sua potentia; et nelli lochi piu oscuri la poppilla s'allarga e tanto cresse di potentia, quanto ella acquista di grandezza; com' è prouato nel 2º della mia prospettiua.

(IIº della mia prospettiva)

201. Ob von einander verschiedene Farben vermöge eines gemeinsamen Schattens gleich dunkel aussehen können.

Es ist möglich, dass alle Farbenvarietäten durch einen gemeinsamen Schatten in die Farbe selbigen Schattens verwandelt scheinen können.

Dies bestätigt sich in der Dunkelheit einer bewölkten Nacht, da versteht man keinerlei Körper-Figur, noch -Farbe. Und da Finsterniss nichts anderes ist, als Entziehung alles einfallenden und wiedergestrahlten Lichtes, vermöge dessen eben alle Körper-Figuren und -Farben verständlich werden, so folgt nothwendig, dass bei gänzlicher Beseitigung der Ursache des Lichtes auch die Wirkung, also die Wahrnahme der Farben und Figuren vorerwähnter Körper abhanden komme.

202. Von der Ursache des Verlorengehens der Körper-Farben und -Figur durch eine Dunkelheit, die scheinbar und nicht wirklich ist.

Es gibt viele Orte, die an sich beleuchtet und hell sind und sich dabei doch verfinstert und durchaus aller Farben- und Gestalt-Verschiedenheit der Dinge, die sich daselbst befinden, beraubt zeigen.

Dies geschieht aus Ursache des Lichtes der beleuchteten Luft, die sich zwischen die gesehenen Dinge und das Auge einschiebt, wie man es beim Innern von Fenstern sieht, die vom Auge entfernt sind. In diesen unterscheidet man nichts als eine gleichmässige, sehr verfinsterte Dunkelheit. Gehst du aber nachher in selbiges Haus hinein, so wirst du sie eigentlich hell erleuchtet sehen und auf's Deutlichste jeden kleinsten Theil aller Gegenstände unterscheiden können, die sich innerhalb solcher Fenster nur vorfinden mögen. Solcherlei Erscheinung hat ihren Entstehungsgrund in der Unzulänglichkeit des Auges. Dasselbe zieht, dem übermächtigen Licht der Luft unterliegend, die Grösse seiner Pupille sehr zusammen und entbehrt so eines grossen Theiles seiner Kraft. An dunkleren Orten dehnt sich die Pupille wieder aus und gewinnt in dem Maasse, in dem sie an Grösse zunimmt, an Kraft, wie im zweiten Buch meiner Perspective erwiesen ist.

203. Come nissuna cosa mostra il suo uero colore, s'ella non ha lume da un altro simile colore.

Nessuna cosa dimostrarà mai il suo proprio colore, se 'llume, ch' ell' alumina, non è in tuto d' esso colore.

Quel, ch' è detto, si manifesta nelli colori de panni, delli quali le pieghe alluminate, che refletteno e dano lume alle contra poste pieghe, le fan dimostrare il lor uero colore. il medesimo fa la foglia dell' oro nel dare lume luna à l' altra, e il contrario fa, da pigliare lume da un altro colore.

204. Delli colori, che si dimostrano uariare dal loro essere mediante li paranghoni de loro campi.

Nessun termine di colore uniforme si dimostrera essere equale, se nō terminera in campo di colore simile à lui.

Questo si uede manifesto, quando il nero termina col bianco, e el bianco col nero, che ciascun colore pare piu nobile ne' confini de loro contrario, che non parea nel suo mezzo.

67. **205.** Della mutatione de colori trasparenti, datti o' misti sopra diuersi colori con la loro diuersa uellatione.

Quando un colore transparente *) sopra un' altro color', è uariato da lui, et li si compone un colore misto, diuerso da ciascuno de semplici, che lo composono. questo si uede nel fumo ussito de camini, li quali, quando sonno à riscontro al nero d' esso camino, si fanno azzurri, et quando s' inalzano à riscontro all' azzurro dell' aria, essi paiono berrettini o' rosseggianti. et cosi il paonazzo, datto sopra lo azzurro, si fa di colore di uiola; et quando l' azzuro sarà datto sopra il gialo, egli si farà uerde, e il crocho sopra il bianco fa gialo. et il

*) è.

203. Wie kein Ding seine wahre Farbe zeigt, ausser es bekommt Licht von einer anderen eben solchen Farbe.

Kein Ding wird je seine eigentliche Farbe zeigen, wenn das beleuchtende Licht nicht von durchaus derselben Farbe ist.

Das Gesagte bestätigt sich bei den Farben der Gewänder. An diesen reflectiren und geben die beleuchteten Falten (-Seiten) ihr Licht den gegenüberstehenden (unbeleuchteten) und lassen dieselben so ihre wahre Farbe zeigen. Das Nämliche thut das Blattgold, wenn ein Blatt sein Licht auf's andere wirft, und das Gegentheil wird bewirkt, wenn das Licht einer fremden Farbe aufgefangen wird.

204. Von den Farben, die sich durch das Zusammenstehen mit ihrem Hintergrund in ihrem Wesen verändert zeigen.

Kein Rand einer durchaus einförmigen Farbe zeigt sich (dem Inneren) gleich, wenn er nicht an einen Hintergrund anstösst, der von der nämlichen Farbe ist.

Dies wird dem Auge offenbar, wenn Schwarz an Weiss anstösst, oder Weiss an Schwarz, dann sieht eine jede von diesen Farben an der Berührungsstelle mit ihrem Gegentheil gesteigerter aus als in ihrer Mitte.

205. Von der Veränderung der Transparentfarben, wenn sie mittelst ihrer verschiedenerlei Lasur und Verschleierung über andere Farben hingegeben und gemischt werden.

Kommt eine durchsichtige Farbe über eine andere Farbe zu stehen, so wird sie durch dieselbe verändert, und es setzt sich daselbst eine Mischfarbe zusammen, die von jeder der sie zusammensetzenden einfachen verschieden ist.

Das sieht man am Rauch, der aus den Schornsteinen aufsteigt. Deckt derselbe das Schwarz des Schornsteins, so wird er blau, und wenn er in die Höhe geht und vor das Blau der Luft kommt, so scheint er grau[1]) oder röthlich. So wird das Purpurroth, über Azurblau hingegeben, violenfarbig, und Azurblau[2]) über Gelb wird zu Grün, Krokus[3]) über Weiss gelb.

chiaro sopra l'oscurita fa azzurro tanto piu bello, quanto il chiaro et l'oscuro saranno piu eccellenti.

206. Qual parte d'un medesimo colore si dimostra piu bello in pittura?

Qui è da nottare, qual parte d'un medesimo*) si mostra piu bello in natura, o' quel, che ha il lustro, o quel, che ha il lume, o' quel dell' ombre mezzane, o quel delle scure, ouuero in trasparentia. Qui bisogna intendere, che colore è quello, che si dimanda, perche diuersi colori año le loro bellezze in diuerse parte di se medesimo. e questo ci mostra il nero**) hauer la bellezza nell' ombre, e il bianco nel lume, e l' azzurro e uerde e taneto nell' ombre mezzane, e 'l gialo e rosso ne' lumi, e l'oro ne' reflessi, et la laca nelle ombre mezzane.

207. Come ogni colore, che non lustra, è piu bello nelle sue parti luminose, che nelle ombrose.

67,2. |Ogni colore è piu bello nella sua parte alluminata, che nell' ombrosa. e questo nasce, che il lume uiuifica e da uera notitia della qualita de colori, et l' ombra amorza e oscura la medesima bellezza et impedisse la notitia d'esso colore; et se per il contrario il nero è piu bello nell' ombre, che ne' lumi, si risponde, che 'l nero non è colore, nè ancho il bianco.

208. *a.* Dell' euidentia de colori.

Quella cosa, ch' è piu chiara, piu apparisse di lontano, et la piu oscura fa il contrario.

209. Qual parte del colore ragioneuolmente de' esser piu bella.

Se *a* fia il lume, *b* fia alluminato per linea da esso lume; *c*, che nō po uedere esso lume, uede solo la parte' alluminata,

*) *colore.* **) *con.*

Und Helle über Dunkelheit bildet Blau, und das zwar um so schöneres, je vorzüglicher die Helligkeit und Dunkelheit sein werden.

206. Welches Stück der nämlichen Farbe zeigt sich in der Malerei als das schönere?

Hier ist (vorher) zu bemerken, welches Stück der gleichen Farbe sich in der Natur als das schönste darstellt, das, welches den Glanz, oder das, welches das Licht, den Halbschatten, den dunklen Schatten, oder aber das, welches Transparenz hat. Man muss dabei zusehen, welche Farbe es ist, die in Frage steht *). Denn verschiedenartige Farben haben ihre höchste Schönheit auch an verschiedenen Stellen von sich selbst sitzen. Das zeigt uns das Schwarz, das hat seine Schönheit in den Schatten, das Weiss aber hat die seinige im Licht; Blau und Grün, sowie das Lohgelb [1] haben sie in den Halbschatten, Gelb und Roth in den Lichtern, das Gold hat sie in den Reflexen, und der Lack in den Halbschatten.

207. Wie eine jede Farbe, die nicht glänzt, an ihren Lichtstellen schöner ist als an den beschatteten.

Jede Farbe ist auf der Lichtseite schöner als auf der Schattenseite. Dies kommt daher, dass das Licht die Qualität der Farben lebhaft und in ihrer Natur kenntlich macht, der Schatten aber selbige Schönheit auslöscht und verdunkelt, dem Erkennen der Farbe also im Wege steht. Und wenn hingegen Schwarz schöner in den Schatten als in den Lichtern ist, so antwortet man, dass es keine Farbe sei, so wenig als Weiss.

208. Vom Sichtbarbleiben der Farben.

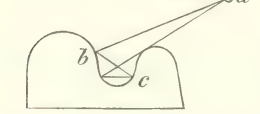
Was am hellsten ist, wird aus der weitesten Entfernung herscheinen, und was am dunkelsten ist, umgekehrt.

209. Welche Stelle einer Farbe hat aus Gründen die schönste zu sein.

Wenn *a* das Licht ist, so wird *b* schnurgerade von selbigem Licht beleuchtet sein. *c*, welches jenes Licht nicht sehen

*) *Oder aber: die für die Wiedergabe der Naturfarbe verlangt wird.*

la quale parte diciamo che sia rossa; essendo cosi, il lume che si genera alla parte, simigliera la sua cagione, e cingiera in rosso la faccia *c*. e se *c* fia anchora lui rosso, uederai essere molto piu bello che *b*, e se *c* fussi gialo, uederai li crearsi un colore cangiante infra gialo e rosso.



210. Come il bello del colore debbe essere su' i lumi.

Se noi uediamo la qualità de colori essere conossiuta mediante il lume, è da giudicare, che dou' è piu lume, quiui si ueggia piu la uera qualita del colore alluminato, e dou' è piu tenebre, il colore tingiersi nel colore d' esse tenebre. adonque tu, pittore, riccordati di mostrare la uerita di colori in sule parti alluminate.

211. Del color uerde fatto dalla ruggine de rame.

|| 68. ||El uerde fatto dal rame, anchora che tal colore sia messo à olio, gli se ne ua in fumo la sua bellezza, s' egli non è subito inuernicato. et non solamente se ne ua in fumo, ma s' egli sara lauato cō la spungha bagnata di semplice acqua comuna, esso uerde rame si leuara dalla sua tauola, dou' è dipinto, e massimamente, s' el tempo sara umido. et questo nasse, perche tal uerderame è fatto per forza di sale, il quale sale con faccilità si rissolue ne tempi pluuiosi, et massimamente, essendo bagnato et lauato con la predetta spungha.

212. Aumentatione di bellezza nel uerde rame.

Se sara misto col uerde rame lo aole camellino, esso uerderame acquistera gran bellezza, e piu acquisterebbe col zafrano, se non se ne andasse in fumo. e*) questo aole camellino si

*) *di*.

kann, sieht nur die beleuchtete Stelle, von der wir sagen wollen, sie sei roth. Wenn sich dies so verhält, so wird das Licht, das an der beleuchteten Seite erzeugt wird, seiner Ursache gleich sein und wird die Ansicht *c* mit Roth bekleiden. Ist nun *c* an sich gleichfalls roth, so wirst du sehen, dass es dies weit schöner ist als *b*. Und wäre *c* gelb, so würdest du daselbst eine Farbe entstehen sehen, die aus dem Gelben in's Rothe spielt.

210. Wie die Schönheit der Farbe in den Lichtern sein soll.

Wenn wir gewahr werden, dass die Qualität der Farben vermöge des Lichts erkannt wird, so ist zu schliessen, dass man da, wo am meisten Licht ist, die wahre Qualität der beleuchteten Farbe am besten sehe, und dass sich die Farbe da, wo die grösste Dunkelheit ist, in die Farbe dieser umfärbe. Erinnere dich also, Maler, dass du das wahre Aussehen der Farben an der Lichtseite zeigst.

211. Von der grünen Farbe, die aus Kupferoxyd gemacht wird.

Das aus Kupfer bereitete Grün geht, auch wenn es mit Oel verrieben ist, mit seiner Schönheit in Dunst auf, wenn es nicht sofort gefirnisst wird. Ja es geht nicht nur in Dunst auf, sondern es löst sich auch von der Tafel, auf die es gemalt ist, los, wenn man es mit einem in einfach gewöhnliches Wasser getauchten Schwamm wäscht, sonderlich bei feuchtem Wetter. Dies kommt daher, dass dies Kupfergrün mit Hilfe von Salz erzielt wird, und Salz löst sich bei Regenwetter leicht auf, sonderlich wenn es zudem noch mit dem vorerwähnten Schwamm angefeuchtet und gewaschen wird.

212. Steigerung der Schönheit im Kupfergrün.

Wird dem Grünspan Kameels-Aloë[1]) zugemischt, so wird selbiges Grün grosse Schönheit gewinnen, und noch mehr würde ihm hiezu Safran verhelfen, derselbe geht aber in Rauch auf. Ob diese Kameels-Aloë gut ist, kennt man, wenn sie sich in

conosse la sua bonta, quando esso si rissolue nell' acqua uita, essendo calda, che meglio lo rissolue, che quando essa è freda. e se tu hauessi finito un' opera con esso uerde semplice, et la uellassi poi sotilmente con esso aole ressoluto in acqua, allora essa opera si farebbe di bellissimo colore; e anchora esso aole si po macinare à olio, per se et anchora in sieme col uerde rame, e con ogni altro colore, che te piacessi.

213. Della mistione delli colori l' uno con l' altro, la qual mistione s' astende in uerso l' infinito.

Anchora che la mistione de colori l' un con l' altro s' astenda inuerso l' infinito, non resterò per questo, ch' io non ne facci un pocho de discorso, ponendo prima alquanti colori semplici
| 68,2. | e con ciscun di quelli misterò ciascun delli altri, à uno à uno e poi à due à due, e à tre à tre, cossi seguitando insino allo intero numero di tutti li colori.

poi ricomintiero à mistiare li colori à due con due, et à tre' con due, e poi à quatro, cosi seguitando insino al fine, sopra essi primi due colori. e poi ne mettero tre', e con essi tre' accompagnero altri tre, e poi sei, e cosi si seguira. e poi seguiro tal mistioni in tutte le proportioni.

a. Colori semplici dimando quelli, che nō sono composti, nè si posson comporre per uia di mistione d' altri colori.

Nero, bianco, benche questi non sono messi fra i colori, per che l' uno è tenebre e l' altro è luce, cioè l' uno è priuatione e l' altro è generatiuo, io no' li uoglio per questo lasciare indietro, per che in pittura sono li principali, con cio sia che la pittura sia composta d'ombre et di lumi, cioè di chiaro et scuro.

Dopo il nero e il bianco seguita azzuro e gialo, poi il uerde, e el leonino, cioè taneto, o' uo' dire oguria, di poi il morello et il rosso. e questi sono otto colori, e piu non è in natura. de quali io comincio la mistioni, e sia prima nero e bianco; di poi nero e gialo, e nero e rosso; di poi gialo e

warmem Branntwein auflöst,*) — warmer löst sie nämlich besser, als kalter. Und hättest du ein Werk mit einfachem Grünspan beendigt, und lasirtest diesen nachher fein mit solcher in Branntwein gelöster Aloë, so würde das eine sehr schöne Farbe werden. Man kann die Aloë auch mit Oel anreiben, entweder allein, oder auch gleich mit dem Grünspan zusammen, und so mit jeder sonstigen Farbe, die dir beliebt.

213. Von der Mischung einer Farbe mit der anderen, welche Mischung sich bis in's Unendliche erstreckt.

Wenn schon sich die Zusammenmischung der Farben bis in's Unendliche erstreckt, so will ich deshalb doch nicht abstehen, ein wenig darüber abzuhandeln, indem ich zuerst etliche einfache Farben aufsetze und mit jeder von ihnen eine jede von den anderen mische, erst eins zu eins, dann zwei zu zweien, drei zu dreien, so fortfahrend bis zur Erschöpfung der gesammten Farbenzahl.

Danach fange ich wieder von vorn an und mische die Farben zu zwei und zwei, drei zu zwei, zu vieren und so fort bis an's Ende zu den ersten zwei Farben. Dann setze ich ihrer drei zusammen und verbinde mit diesen drei andere, dann sechs und so weiter, und werde solcherlei Mischung durch alle Verhältnisszahlen hin verfolgen.

Einfache Farben nenne ich die, welche nicht zusammengesetzt sind und sich auch nicht auf dem Wege der Mischung anderer Farben zusammensetzen lassen.

Schwarz — Weiss. — Obwohl man dieselben nicht zu den Farben rechnet — denn das Eine ist Finsterniss, das Andere Licht, d. h. das Eine ist Entziehung der Farbe, das Andere Farbe-Erzeugung — so will ich sie deshalb doch nicht übergehen, denn in der Malerei sind sie die Grundlage, weil nämlich die Malerei aus Schatten und Lichtern zusammengesetzt wird, d. h. aus Hell und Dunkel.

Nach Schwarz und Weiss folgen Blau und Gelb, darauf das Grün und das Löwenfarben, oder Lohfarben, oder Ocker, wie man's nennt; dann das Brombeerfarben[1]) und das Roth.

*) *Oder aber: Die Güte (i. e. Tauglichkeit, Schönheit) solcher Aloë beurtheilt man, indem man sie etc.*

nero, gialo e rosso; et perche qui mi mancha carta, i lasciero à fare tal distintione nella mia opera con longho processo, il quale sarà di grande uttilita, anzi necessarissimo. e questa tal discritione sintermettera infra la teoricha e la praticha della pittura.

214. *b.* Della superfitie d'ogni corpo ombroso.

La superfitie d'ogni corpo ombroso partecipa del colore del suo obbieto. questo dimostrano li corpi ombrosi con certezza, conciosia che nesun de predetti corpi mostra la sua figura o' colore, s' el mezzo interposto infra 'l corpo e 'l luminoso
69. non è | alluminato.*) diremo adonque, ch' el corpo oppaco sia gialo, e 'l luminoso sia azuro, dico che la parte alluminata sarà uerde, il quale uerde si compone di gialo et azurro.

215. Qual' è quella superfitie piu ricettiua di colori.

Il bianco è piu ricettiuo di qualonche colore, che nessun' altra superficie di qualonche corpo, che non è specchiato.

Prouasi, dicendo, che ogni corpo uacuo è capace di riceuere quel, che non possa riceuere li corpi che no son uacui; diremo per questo, ch' el bianco è uacuo, o' uoi dire priuato di qualonche colore, essendo egli alluminato dal colore di qualonche luminoso, partecipara piu d' esso luminoso, che non farebbe il nero, il quale è à uso di uaso rotto, ch' è privato d' ogni capacità di qualonque cosa.

---

*) *Vielleicht: mostra la sua figura col vero colore, se' l mezzo interposto in fra corpo e lume, e' l luminoso non sono del medesimo colore dell' alluminato.*

Das sind acht Farben, und mehr natürliche Farben giebt es nicht[2]). — Mit diesen beginne ich nun die Mischung. Das Erste sei Schwarz und Weiss, dann Schwarz und Gelb, Schwarz und Roth. Darauf Gelb und Schwarz, Gelb und Roth. Und da mir hier das Papier nicht ausreicht, so werde ich die Besprechung aller dieser Unterschiede bis zur Abfassung meines Werkes darüber verschieben, wo sie mit ausführlicher Entwicklung vorgenommen werden soll, und das wird von grossem Nutzen, ja sogar höchst nöthig sein. Diese Beschreibung soll dann zwischen die Theorie und die Praxis der Malerei zu stehen kommen.

214. Von der Oberfläche jeglichen dunklen Körpers.

Die Oberfläche eines jeden dunklen Körpers wird der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig. Dies beweisen die dunklen Körper auf's sicherste. Denn keiner von ihnen zeigt seine Figur in ihrer wahren Farbe, wenn das Mittel zwischen Körper und Licht und der Lichtspender nicht von der Farbe des beleuchteten Körpers sind*).

Sagen wir also, der undurchsichtige Körper sei gelb, der Lichtspender aber blau, ich sage: die beleuchtete Seite wird grün sein, dies Grün setzt sich aus Gelb und Blau zusammen.

215. Welche Oberfläche ist am meisten für andere Farben empfänglich?

Weiss nimmt jegliche Farbe besser an, als irgend eine sonstige Körperoberfläche, die nicht etwa spiegelt.

Dies wird so bewiesen. Man sagt, ein jeder leere Körper besitze die Fähigkeit in sich aufzunehmen, was nicht leere Körper nicht aufnehmen können. Wir sagen, weil das Weiss leer, oder mit anderen Worten, jeder Farbe baar ist, so wird es, wenn von der Farbe irgend eines lichten Körpers beleuchtet, mehr von dieser annehmen, als Schwarz thäte; das verhält sich nämlich wie ein zerbrochener Topf, der gar nicht mehr im Stande ist irgend etwas in sich aufzunehmen.

*) *Cod.: zeigt seine Figur oder Farbe, wenn das Mittel zwischen Körper und Lichtspender nicht beleuchtet ist.*

216. *b.* Qual parte del corpo si tingera piu del colore del suo obbietto.

La superficie d'ogni corpo partecipara piu intensamente del colore di quello obbietto, il quale gli sara piu uicino.

Questo accade, perche l'obbietto uicino occupa piu moltitudine di uarieta di spetie, le quali uenendo àdessa superficie de corpi, coromperebbono la superficie di tale obbietto, che no' farebbe, se tal colore fusse remoto; e occupando tale spetie esso colore, si dimostra piu integralmente la sua natura in esso corpo oppacho.

69.2. **217.** *c.* Qual parte della superficie de corpi si dimostrera de piu bel colore.

La superficie di quello oppacho si dimostrera di piu perfetto colore, la quale hara per uicino obbietto un colore simile al suo.

218. *a.* Delle incarnationi de uolti.

Quel colore de corpi piu si conserua in lungha distantia, che sara di magior quantità.

Questa prepositione ci monstra, ch' el uiso si faccia oscuro nelle distantie, perche l'ombra è la magior parte, ch' abbia il uolto, e i lumi sono minimi, e però mancano in breue distantia, e minimissimi sono i 'lor lustri. e quest' è la causa, che restando la parte piu oscura, il uiso si faccia, o' si dimostri oscuro, e tanto piu parra trare in nero, quanto tal uiso arrà in indosso o' in testa cosa piu bianca.

219. *b.* (*M. 3*: Modo p̄ ritrare di rileuo et preparare la carta p̄ questo.)

I pittori, per ritrare le cose de rilieuo, debonno tingiere le superficie delle carte di mezzana oscurità, e poi dare l'ombre piu oscure, e ultimo i lumi principali in picholo locho, li quali

216. Welche Stelle des Körpers wird sich am meisten mit der Farbe ihres Gegenübers färben?

Eines jeden Körpers Oberfläche wird am lebhaftesten der Farbe desjenigen Gegenübers theilhaftig werden, das dem Körper am nächsten ist.

Dies tritt ein, weil ein nahes Gegenüber eine grössere Menge verschiedenartiger Scheinbilder zudeckt, als die gleiche Farbe thäte, wenn sie entfernter stünde, und jene Scheinbilder würden, wenn sie zur Körperoberfläche gelangen könnten, die Beeinflussung derselben durch das Gegenüber stören. Da aber jene Scheinbilder durch die (nahe) Farbe für besagten undurchsichtigen Körper verdeckt werden, so zeigt sich an diesem die Natur selbiger Farbe in ungebrochenerer Ganzheit.

217. Welche Stelle einer Körperoberfläche wird sich am schönsten von Farbe zeigen?

Die Oberfläche desjenigen Opak-Körpers wird sich in ihrer Farbe am vollkommensten darstellen, die eine der ihrigen gleiche Farbe zum nahen Gegenüber hat.

218. Von der Fleischfarbe der Gesichter.

Die Körperfarbe, welche die grösste Ausdehnung hat, hält sich auf weite Entfernung am besten aufrecht.

Dieser Lehrsatz zeigt uns, dass das Gesicht in der Entfernung dunkel wird, denn der Schatten nimmt den grössten Theil am Gesicht ein, und die Lichter sind nur sehr klein, daher sie schon in geringer Entfernung abhanden kommen. Am allerkleinsten aber sind die Glanzlichter. Dies die Ursache, aus der ein Gesicht dunkel wird oder erscheint, es bleibt nur der dunklere Theil von ihm übrig. Und es wird noch in dem Grad mehr in's Dunkle gezogen werden, in dem die Kleidung oder Kopfbedeckung der Person heller sind.

219. (*m. 3:* Art und Weise nach dem Relief zu zeichnen, und wie man das Papier dafür präparirt.)

Für's Zeichnen nach Relief sollen sich die Maler die ganze Papierfläche mit einem Mittelton färben. Dann sollen sie die dunkleren Schatten geben, und zuletzt die Hauptlichter auf kleine

son quelli, che in picola distantia sono li primi, che si perdano all' occhio.

220. Della uarietà d'un medesimo colore in uarie distantie dall' occhio.

infra li colori di medesima natura quel mancho si uaria, che men si rimoue dall' occhio. Prouasi, perche l' aria, che s' interpone infra l' occhio e la cosa ueduta, occupa alquanto la detta cosa; e se l' aria interposta sarà di gran soma, allora la cosa ueduta si tingie forte del colore di tale aria; e se tale aria sarà di sotile quantità, allora l' obbietto sarà pocho impedito.

221. Della uerdura ueduta in campagna.

Della verdura delle campagne di pari qualità quella parrà
70. essere piu oscura, che sara nelle piante de li alberi, et | piu chiara si dimostrera quella delli prati.

222. Qual uerdura parrà piu d'azurro.

Quelle uerdure si dimostreranno participare piu d' azuro, le quali sarano di piu oscure ombosita. E questo si proua
(VII^ma) per la septima, che dice, che l' azuro si compone di chiaro e di scuro in longhe distantie.

223. Qual' è quella superficie che men che l' altre dimostrera il suo uero colore.

Quella superficie mostrera meno il suo uero colore, la quale sara piu tersa e pulita.

Questo uedemo nelle herbe de prati e nelle foglie delli alberi, le quali, essendo di pulita e lustra superfitie, pigliano il lustro, nel quale si spechia il sole o' l' aria che l' allumina, e cosi in quella parte del lustro sono priuate del lor natural colore.

224. Qual corpo li mostrara piu il suo uero colore.

Quel corpo piu dimostrara il suo uero colore, del quale la superficie sarà men pulita e piana.

Stellen. Diese Lichter sind dasjenige, was dem Auge schon auf geringe Entfernung hin zuerst verloren geht.

220. Von den Veränderungen der nämlichen Farbe in verschiedenerlei Entfernung vom Auge.

Unter farbigen Stellen von der gleichen Farbenart ändert sich die am wenigsten, welche am wenigsten vom Auge wegrückt. Dies ist bewiesen, weil die Luft, die sich zwischen das Auge und die gesehene Sache einschiebt, etwas von dieser Sache in Anspruch nimmt. Und schiebt sich eine grosse Menge Luft ein, so färbt sich der gesehene Gegenstand stark mit der Farbe derselben, ist die Luft aber dünn von Qualität, so wird sie dem Gegenstand wenig im Wege sein.

221. Vom Grün, das man im Freien sieht.

Von gleichfarbigem Grün wird das an den Bäumen dunkler aussehen, und das der Wiesen sich heller zeigen.

222. Welches Grün wird blauer aussehen?

Das Grün, das die grösste Schattendunkelheit besitzt, wird sich am meisten des Blaues theilhaftig zeigen. Dies wird bewiesen durch die siebente Proposition, welche besagt, dass das Blau weiter Entfernungen sich aus Hell und Dunkel zusammensetzt.

223. Welche Oberfläche zeigt ihre wahre Farbe weniger, als die übrigen?

Je spiegelglatter und polirter eine Oberfläche ist, desto weniger wird sie ihre wahre Farbe zeigen.

Dies sehen wir an Wiesengräsern und Baumblättern, die Glanz annehmen, weil sie von polirter, glatter Oberfläche sind. In diesen spiegelt sich die Sonne oder die Luft, die sie bescheint, und so gehen sie an dieser Glanzstelle ihrer natürlichen Farbe verlustig.

224. Welcher Körper wird dir am meisten seine wahre Farbe zeigen?

Je weniger polirt und eben die Oberfläche eines Körpers ist, desto mehr wird dir dieser seine wahre Farbe zeigen.

Questo si uede ne pāni lini e nelle toglie delle herba e alberi, che son pilose, nelle quali alcun lustro si po generare; onde per necessità, non potendo specchiare li obbietti, sol rendeno al occhio il suo uero colore e naturale, non essendo quel corrotto da corpo chella lumini con un colore obiposito, come quel del rossor del sole, quando tramonta e tingie li nuoli nel suo proprio colore.

225. *d.* Della chiarezza de paesi.

Mai li colori e uiuacità e chiarezza de paesi dipinti arano
70.2. conformita cō li paesi naturali aluminati dal sole, se essi paesi dipinti non sarano aluminati da esso sole.

226. *a.* Prospettiua comune e della dimiutione de colori in longha distantia.

L'aria sara tanto men participante del colore azuro, quanto essa è piu uicina all'orizzonte, e tanto piu oscura, quanto ella à esso orizzonte è piu remota.

(III^a del IX°) Questo si proua per la terza del nono, che mostra quel corpo mancho sara a'luminato dal sole, il quale fià di qualità piu rara; adonque il foco ellemento, che ueste l'aria, per essere lui piu raro e piu sotile che l'aria, mancho ci occupa le tenebre, che son sopra di lui, che non fa essa aria; e per consequenza l'aria, corpo men raro chel focho, piu s'alumina dalli razzi solari, che la penetrano, aluminando la infinità delli attomi*) sui che per essa s'infondano, e si rende chiara alli nostri occhi, onde, penetrando per essa aria le spetie delle sopra dette tenebre, necessita fa, ch'essa bianchezza d'aria ci
(III^a del X^imo) pare azura, com'è prouato nella terza del decimo, e tanto ci parà d'azuro piu chiaro, quanto infra esse tenebre et li occhi nostri s'interporà magior grossezza d'aria.

*) *Cod.: atti.*

Dies sieht man an den Leintüchern und an denjenigen Blättern der Kräuter und Bäume, die wollig sind, und an denen sich kein Glanz erzeugen kann. Da sich so ihre Gegenüber nicht in ihnen spiegeln können, so müssen sie nothwendig dem Auge ihre wahre, natürliche Farbe zeigen, ausser dieselbe würde von einem sie mit einer entgegengesetzten Farbe beleuchtenden Körper verdorben, wie z. B. der rothe Schein der Sonne wäre, wenn sie untergeht und die Wolken in die ihr eigene Farbe färbt.

225. Von der Helligkeit der Landschaften.

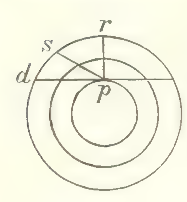
Niemals werden es gemalte Landschaften an Farben, Lebhaftigkeit und Helligkeit der wirklichen Landschaft im Sonnenschein gleich thun, ausser sie würden gleichfalls in den Sonnenschein gestellt.

226. Allgemeine Perspective, und zwar von der Abnahme der Farben in grossem Abstand.

Die Luft wird des Blaues in dem Maasse weniger theilhaftig, in dem sie sich dem Horizont nähert, und je weiter sie von selbigem Horizont in die Höhe rückt, desto dunkler (blau) wird sie.

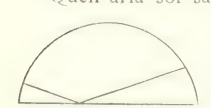
Dies erweist sich so nach der dritten Proposition des neunten Buches, welche darlegt, dass der Körper von der Sonne am wenigsten erhellt wird, welcher die lockerste Stofflichkeit besitzt. Das Elementarfeuer, [1]) das die Luftkugel umgibt, ist lockerer und dünner von Stoff als die Luft. Daher verhüllt es uns also die Finsternisse über ihm weniger, als die Luft thut. Fernerhin erleuchtet sich die Luft, als ein minder lockerer Körper denn das Feuer, an den Sonnenstrahlen, die sie durchdringen, indem dieselben die Unendlichkeit von Atomen, welche durch die Luft ergossen sind, hell bescheinen. So wird die Luft für unser Auge hell. Und indem die Scheinbilder vorerwähnter Weltfinsterniss durch selbige Luft hindurchdringen, muss uns mit Nothwendigkeit die Weisse der Luft blau erscheinen, wie in der dritten Proposition des zehnten Buches bewiesen wird. Und zwar hellt sich ihr Blau um so mehr auf, je dicker die Luftschicht wird, die sich zwischen die Finsternisse und unsere Augen legt.

come se l' occhio de chi la considera fussi in *p* e riguardassi sopra di se la grossezza dell' aria *p r*. poi declinando alquanto l' occhio, uedessi l'aria per la linea *p s*, la quale li parrà piu chiara, per essere magior grossezza d' aria per la linea *p s*, che per la linea *p r*. e se tale occhio s' inclina all' orizzonte, uedera l' aria quasi al tutto priuata d' azzuro, la qual cosa seguita, perche
71. la linea del uedere penetra ‖ molto magiore sōma d' aria per la rettitudine *p d*, che per la obliqua *p s*. e cosi s' è persuaso il nostro intento.



227. Delle cose specchiate nell' acque de paesi, et prima dell' aria.

Quell' aria sol sara quella che dara da se simulacro nella superfitie dell' acqua, la quale reflettera dalla superficie dell' aqua àll' occhio infra angoli ecquali, cioè, che langolo della incidentia sia equale all' angolo della reflessione.



228. Diminutione de colori pel mezo interposto infra loro e l' occhio.

Tanto meno dimostrerà la cosa uisibile del suo naturale colore, quanto il mezo interposta infra lui e l' occhio sara di magior grossezza.

229. De campi, che si conuengono all' ombre et a' lumi.

Li campi, che si conuengono alli termini aluminati od ombrati di qualunche colore, quelli farano piu separatione l' un da l' altro, li quali sarano piu uarij, cioè, che un colore oscuro no debbe terminare in altro colore oscuro, ma molto uario, cioè biancho, o' partecipante di biancho, e similmente il colore biancho non terminare mai in campo biancho, ma quanto puoi oscuro o' traente all' oscuro.

Sei z. B. das Auge eines Beobachters bei p und sehe über sich zur Schichtendicke[2]) $p\ r$ der Luft hin. Darauf wird das Auge etwas gesenkt, und die Luft in der Linienrichtung $p\ s$ gesehen. Dieselbe wird dem Beschauer heller erscheinen, weil sich auf der Linie $p\ s$ eine dickere Schicht Luft vorfindet, als auf der Linie $p\ r$. Und neigt sich das Auge bis zum Horizont herab, so wird es die Luft fast ganz des Blaues verlustig gehen sehen, was daher kommt, dass der Sehstrahl auf der Geraden (d. h. Horizontalen) $p\ d$ eine weit grössere Summe von Luft durchmisst, als auf der Geneigten $p\ s$. Und somit haben wir, was wir wollten, überzeugend dargethan.

227. Von den in Gewässern der Landschaft widergespiegelten Dingen, und erstlich von der Luft.

Nur das Stück Luft wird uns sein Spiegelbild in der Wasserfläche zusenden, das im gleichen Winkel, wie es die Wasserfläche trifft, von dieser zum Auge reflectirt wird, d. h. der Einfallswinkel muss dem Reflexionswinkel gleich sein.

228. Abnahme der Farben vermöge des Mittels, das sich zwischen ihnen und dem Auge befindet.

Ein sichtbarer Gegenstand wird seine wirkliche Farbe in dem Maasse weniger zeigen, in dem das zwischen ihn und das Auge eingeschobene Mittel an Dicke der Schicht zunimmt.

229. Von den Hintergründen, die sich für die Schatten und Lichter schicken.

Von den Hintergründen, die sich zu den beleuchteten oder schattigen Rändern jeder Farbe schicken, werden diejenigen die beste Lostrennung bewirken, die am abweichendsten sind, d. h. eine dunkle Farbe soll nicht an eine andere dunkle, sondern an eine sehr abweichende Farbe, nämlich an Weiss anstossen, oder an eine des Weiss theilhaftige. Ebenso soll die weisse Farbe nie in einen weissen Grund auslaufen, sondern in einen so viel als möglich dunklen oder zum Dunkel hinneigenden.

230. Come si de' riparare, quando il bianco termina in biancho, o'l scuro in scuro.

Quando il colore d'un corpo biancho s'abbate à terminare in campo biancho, allora o'i bianchi sarano equali o'no'; et se sarano equali, allora quel, che t'è piu uicino, si fara al-
71,2. quanto | oscuro nel termine, ch'egli fa con esso biancho, et se tal campo sara men bianco ch'el colore, ch'in lui campeggia, allora il campeggiante spicchera per se medesimo dal suo difelrente, sanza altro aiutto di termine oscuro.

231. Della Natura de colori de campi, sopra li quali campeggia il biancho.

La cosa biancha si dimostrera piu biancha, che sara in campo piu scuro, et si dimostrera piu scura, che fia in campo piu biancho. et questo ci ha insegnato il fiocchare della neue, la quale, quando noi la uedemo nel campo dell'aria, ella ci pare oscura, et quando la uedemo in campo d'alcuna finestra aperta, per la quale si ueda la oscurita dell'ombra d'essa casa, allora essa neue si mostrera bianchissima.

231 a.

et la neue d'apresso, ci pare uelloce, et la remota tarda. et la neue uicina ci pare di continua quantita ad'uso di bianche corde, et la remota ci pare discontinuata.

232. De campi delle figure.

Delle cose d'equal chiarezza quella si dimostrera di minore chiarezza, la quale sara ueduta in campo di maggiore bianchezza, et quella parà piu biancha, che campeggiara in ispacio piu scuro.

et la incarnata parà palida in campo rosso, et la palida parà rosseggiante, essendo ueduta in campo giallo. e similmente li colori sarano giudicati quel, che non sono, mediante li campi, che li circondano.

230. Wie man abhelfen muss, wenn Weiss auf Weiss und Dunkel auf Dunkel ausgeht.

Wenn es sich trifft, dass die Farbe eines weissen Körpers auf weissem Hintergrund ausläuft, so sind die beiden Helligkeiten entweder gleich, oder nicht. Sind sie gleich, so wird sich der dir näherstehende Körper an seiner Begrenzung mit dem weissen Grund (doch) etwas dunkler zeigen. Ist aber der Grund weniger weiss, als die vor ihm stehende Farbe, so wird die vorlagernde schon von selbst und ohne Hilfe des dunkleren Randes von der von ihr verschiedenen losgehen.

231. Von der Natur der Farben der Hintergründe, vor die Weiss zu stehen kommt.

In je dunklerem Feld etwas Weisses steht, um so weisser wird es sich zeigen, und je heller sein Hintergrund ist, um so dunkler. Dies haben uns die Schneeflocken gelehrt. Sehen wir diese vor dem Hintergrund der hellen Luft, so scheinen sie uns dunkel, sehr hell aber scheinen sie uns, wenn wir sie vor einem offenen Fenster als Hintergrund sehen, durch das man die Schattendunkelheit des Hausinnern erblickt.

231 a.

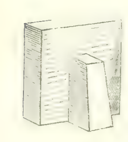
Und der Schneefall in der Nähe sieht schnell aus, der entfernte langsam. Der nahe scheint zusammenhängende Quantitäten zu bilden gleich weissen Stricken, der entfernte erscheint uns unzusammenhängend.

232. Von Hintergründen der Figuren.

Von gleichhellen Dingen zeigt sich dasjenige als das minder helle, das im hellsten Feld gesehen wird, und dasjenige wird am hellsten erscheinen, das vor dem dunkelsten Grunde steht.

Und Fleischfarbe erscheint blass vor rothem Grund, ist sie aber blass, so sieht sie röthlich aus, sobald sie vor gelbem Hintergrund gesehen wird. Ebenso werden (alle anderen) Farben in Folge der sie umgebenden Hintergründe für etwas gehalten, was sie nicht sind.

233. De campi delle cose depinte.



Di grandissima dignita è il discorso delli campi, nelli quali campeggiano li corpi opachi uestiti d'ombre et di lumi, perche à quelli si
72. conuiene hauere le parti aluminate ‖ nelli campi oscuri, e le parti oscure nelli campi chiari, sicome in parte in margine he dimostrato.

234. Di quelli, che in campagnia finghono la cosa piu remota farsi piu oscura.

Molti sono, che in campagna aperta fãno le figure tanto piu oscure, quanto esse son piu remote dall' occhio. la qual cosa è in contrario, se già là cosa imitata non fusse biancha, perche allora achaderebbe quel, che disotto si propone.

235. *b*. Delli colori delle cose remosse dal' occhio.

L' aria tingie piu gli obbietti ch' ella separa dall' occhio del suo colore, quanto ella sarà di magiore grossezza. adonque hauendo l'aria diuiso uno obbietto oscuro con grossezza di due miglia, ella lo tingie più che quella, che a grossezza d'un miglio.

Risponde qui l' aduersario e dice, che li paesi ano li alberi d' una medesima spetie piu oscuri da lontano che d' apresso, la qual cosa non è uera, selle piante sara ecquali e diuise da equali*) spatij, ma sara ben uero, se li primi alberi sarano rari, e uedransi la chiarezza delli prati, che li diuide, e li ultimi sieno spessi, come accade nelle riue e uicinità de fiumi, che allora non si uede spatij di chiare praterie, ma tutti insieme congionti, faccendo ombra l' un sopra dell' altro.

anchora accade, che molto è magiore la parte ombrosa delle piante che la luminosa, e per le spetie, che manda di

*) *Cod.: quelli.*

233. Von Hintergründen der gemalten Gegenstände.

Von grösster Wichtigkeit ist die Frage der Hintergründe, vor welche die undurchsichtigen und mit Schatten und Licht bekleideten Körper zu stehen kommen. Denn es ist diesen Körpern günstig, dass sie die Lichtseiten gegen dunkle und die Schattenseiten gegen helle Hintergründe hin kehren, wie es zum Theil hier am Rand deutlich gemacht ist.

234. Von Solchen, die sich Entfernendes im Freien darstellen, als würde es immer dunkeler.

Es giebt Viele, die machen im Freien stehende Figuren um so dunkler, je weiter dieselben vom Auge weggerückt sind. Dies verhält sich in Wirklichkeit umgekehrt, ausser das nachgeahmte Ding wäre weiss, denn alsdann würde eintreten, was hier unten als Thesis aufgestellt wird.

235. Von den Farben der vom Auge entfernten Dinge.

Die Luft färbt die Gegenstände, welche sie vom Auge trennt, um so stärker mit ihrer Farbe, je dicker ihre Schicht wird. Scheidet die Luft also ein dunkles Object mittelst einer Schicht von zwei Miglien Dicke, so färbt sie dasselbe mehr, als dies eine Schicht von einer Miglie thut.

Hier antwortet der Gegner und sagt, „dass in der Landschaft Bäume der gleichen Gattung von ferne dunkler sind, als in der Nähe". Das ist aber nicht richtig, wenn die Bäume überall gleich gross und durch gleiche Zwischenräume von einander getrennt sind, wohl wahr wird es hingegen sein, wenn die vordersten Bäume dünn gesäet stehen, und man zwischen ihnen hindurch die Helligkeit des Wiesengrundes sieht, der sie trennt, und wenn die letzten hingegen dicht beisammen sind, wie es an Bächen und in der Nähe von Flüssen vorkommt. Bei diesen sieht man alsdann keine Lücken mit hellem Wiesengrund, sondern alle stehen dichtgedrängt bei einander und machen sich gegenseitig Schatten.

Es kommt ausserdem auch noch vor, dass die Schattenpartien der Bäume weit grösser sind, als die Lichtpartien. Da sie sich nun in den Scheinbildern, die der Baum zum Auge sendet, in

se essa pianta all' occhio, si mistano in lungha distantia, e il
72,2. colore oscuro, ‖ che si troua imagior quantita, più mantiene le sue spetie che la parte meno oscura, e cosi esso misto porta con seco la parte piu potente in piu longha distantia.

236. *A.* Gradi di pittura.

Non è sempre buono quel, ch' è bello. e questa dico per quelli pittori, che amano tanto la bellezza de colori, che, non senza gran consientia, dano loro debbolissime e quasi insensibili ombre, non istimando el loro rileuo. e in questo errore sono e' belli parlatori senza alcuna sententia.

237. Del specchiamento e colore dell' acqua del mare ueduto da diuersi aspetti.

Il mare ondeggiante non ha colore uniuersale, ma chi lo uede da terra ferma, el uede di colore oscuro, e tanto piu oscuro, quant' egli è piu uicino all' orizzonte, e uedeui alcun chiarore o' uer lustri, che si mouano con tardità à uso di peccore bianche nelli armenti; e chi uede il mare stādo in alto mare, lo uede azuro.

et questo nasce, perche da terra il mare pare oscuro, perche tu uedi in lui l' onde, che spechiano la oscurità della terra; et d' alto mare paiono atzure, perche tu uedi nell' onde l' aria azurra de tale onde spechiate.

238. *c.* Della natura de paranghoni.

Li uestimenti neri fano parere le carni de simulacri humani piu bianchi, che nō sono, et li uestimenti bianchi fano parere le carni oscure, et li uestimenti giali le fano parere colorite, et le uesti rosse le dimostra palide.

der weiten Entfernung (, die sie durchwandern,) vermischen, so hält sich die dunkle Farbe, die sich in grösserer Quantität vorfindet, mit ihren Scheinbildern besser aufrecht, als der weniger dunkle Theil. Und so führt denn dies Gemisch den stärkeren Antheil auf grössere Entfernung hin mit sich (als den schwächeren, lichten).

236. Grade der Malerei.

Es ist nicht immer gut, was schön aussieht. Das sage ich für jene Maler, die so sehr die Schönheit der Farben lieben, dass sie diesen nur ganz schwache und fast unmerkliche Schatten geben, und auch das nicht ohne Bedauern. Sie sind in diesem Irrthum gleich Rednern schöner Worte, die nichts sagen.

237. Von Spiegelung und Farbe im Meerwasser, aus verschiedenartigen Richtungen gesehen.

Die wellenschlagende See hat nicht überall dieselbe Farbe, sondern wer sie vom festen Land aus betrachtet, der sieht sie dunkel von Farbe, um so dunkler, je näher er beim Horizont steht. [1]) Auf ihr sieht er dann hie und da Helligkeiten oder Glanzstellen, die sich langsam, gleich weissen Schafen in der Heerde, vom Fleck bewegen. Wer sich aber auf hoher See befindet, der sieht das Meer blau.

Dies kommt so: Vom Land aus sieht das Meer dunkel aus, weil du die Wellenansicht vor dir hast, die des Festlandes Dunkelheit wiederspiegelt. Von der hohen See her sehen die Wellen blau aus, weil du das Blau der Luft (hinter dir) in ihnen gespiegelt siehst.

238. Von der Natur der Gegensätze.

Schwarze Kleider lassen das Fleisch an menschlichen Bildnissen heller erscheinen, als es ist, weisse hingegen lassen es dunkel aussehen, gelbe farbig, und rothe zeigen es blass.

239. Del colore dell' ombre di qualonche corpo.

Mai il colore dell' ombra di qualonche corpo sara uera nè
73. ‖ propria ombra, se l' obbietto, chella ombra, non è del colore del corpo da lui ombrato.

Diremo per essemplo, che io abbi un' habbitatione, della quale le parieti sieno uerde. dico: se in tale locho sara ueduto l' azuro, il quale sia aluminato dalla chiarezza de lo azuro dell' aria, c' hallora tale pariete alluminata sara di bellissimo azuro; e l' ombra sara brutta e non uera ombra di tal bellezza d' azuro, perche si corompe per lo uerde, che in lui riuerbera, e peggio sarebbe, se tal pariete fusse di taneto.

240. *a.* Della prospettiua de colori ne' luochi oscuri.

Ne' luoghi luminosi uniformemente disforme infino alle tenebre quel colore sara piu oscuro, che da esso occhio fia piu remoto.

241. *b.* Prospettiua de colori.

Li primi colori debbono essere semplici, et li gradi della lor diminutione insieme cōli gradi delle distantie si debbono conuenire, cioè, chelle grandezze delle cose parteciparà piu della natura del puonto, quanto esse gli saran piu uicine, et li colori han tanto piu à partecipare del colore del suo orizzonte, quant' esse à quello si son piu propinque.

242. *c.* de colori.

Il colore, che si troua infra la parte ombrosa e l'alluminata de corpi ombrosi, fia di minore bellezza che quello, che fia integramente aluminato. adonque la prima bellezza de' colori fia ne' principali lumi.

243. Da chi nasce l' azuro dell' aria.

L' azuro dell' aria nasce dalla grossezza del corpo de l'aria
73,2. aluminata, interposta infra le tenebre superiori e la terra. l'aria per se non ha qualità d' odore, o' di sapore, o' colore, ma in

239. Von der Schattenfarbe eines jeden beliebigen Körpers.

Bei keinem Körper wird die Farbe des Schattens je wahre, reine Schattenfarbe sein, wenn das Gegenüber, das ihr Schatten verleiht, nicht von der Farbe des von ihm angeschatteten Körpers ist.

Sagen wir z. B. ich hätte einen Wohnraum, dessen Wände grün wären. Ich sage: Wird hier ein Blau gesehen, das sein Licht vom Hellblau der Luft empfängt, so wird diese beleuchtete Seite sehr schön blau sein. Der Schatten wird aber hässlich, und nicht der wahre Schatten zu Blau von solcher Schönheit sein, denn er wird durch das Grün, das auf ihn zurückprallt, verdorben. Und noch schlimmer wäre es bei lohfarbigen Wänden.

240. Von der Farbenperspective an dunklen Oertern.

An Orten, deren Licht (vom Auge wegwärts) gleichmässig abnimmt bis zur Finsterniss, ist die Farbe am dunkelsten, die am weitesten vom Auge entfernt ist.

241. Farbenperspective.

Die vordersten Farben seien einfache (, nicht mit Weiss gemischte), und die Stufenleiter ihrer Abnahme muss mit der Gradfolge ihrer Entfernungen in Uebereinstimmung gebracht werden; d. h. in dem Maasse, als die Grössen der Dinge sich dem Augenpunkt nähern, werden sie mehr der Natur des Punktes theilhaftig, und je näher sie nach dem Horizont zu rücken, desto mehr nehmen die Farben von der Farbe desselben an.

242. Von Farben.

Die Farbe, die sich zwischen der Schatten- und Lichtseite der dunklen Körper befindet, sei von geringerer Schönheit, als die voll beleuchtete. Die höchste Schönheit der Farben sitze also in den Hauptlichtern.

243. Woher das Blau der Luft entsteht.

Das Luftblau entsteht durch die körperliche Dichtigkeit der Luft, die zwischen der oberen Finsterniss und der Erde lagert. An und für sich hat die Luft keine Art von Geruch,

se piglia le similitudini delle cose, che dopo lei son colocate; e tanto sara di piu bello azurro, quanto di rietro à essa sara magiore tenebre, non essendo lei di tropo spatio, nè di tropa grossezza d'umidita; et uedesi ne monti, che ano piu ombra, essere piu bello azuro nelle longhe distantie, e cosi dou' è piu aluminato, mostrare piu il colore del monte che dell' azuro apichatoli dall' aria, che infra lui e l'occhio s' interpone.

244. *g.* De colori.

Infra i colori, che non sono azuri, quello in longha distantia partecipara piu d' azuro, il quale sara piu uicino al nero, e cosi di conuerso si mantera per longha distantia nel suo proprio colore, il quale sara piu disimile al detto nero.

Adonque il uerde delle campagne si trasmutera piu in azuro, che non fa il gialo o' bianco. e cosi de conuerso il giallo e' l bianco manco si trasmuta, ch' el uerde e' l rosso.

245. *h.* De colori.

L°B. car. 18. Li colori posti nell' ombre participarano tanto piu o' meno della loro natural bellezza, quanto essi sarano in minore o' in magiore oscurità.

L°B. car. 18. Ma se li colori sarano situati in ispacio luminoso, allora essi si dimostrarano di tanta magiore bellezza, quanto il luminoso fia di magiore splendore.

Aduersario.

L°B. car. 18. Tante sono le uarietà de colori dell' ombre, quante sono le uarietà de colori, c' han le cose adombrate.

74. Risposta.

L°B. car. 18. Li colori posti nelle ombre mostrerano infra loro tanta minor uarietà, quanto l' ombre, che ui son situate, sieno piu oscure, e di questo n' è testimonio quelli, che delle piazze riguardano dentro alle porte delli tempij ombrosi, doue le pitture uestite di uari colori appariscono tutte uestite di tenebre.

(*m. 3:* Seguita un cap^{lo} al L°B. à questo car. 18.)

Geschmack oder Farbe, allein sie nimmt den Schein aller Dinge an, die sich hinter ihr befinden. Sie wird von um so schönerer Bläue werden, je grösser die Finsterniss hinter ihr ist, dabei darf sie selbst weder zu viel räumliche Dicke haben, noch zu dichte Feuchtigkeit enthalten. — Man sieht in der Ferne an Bergen das Blau da am schönsten, wo sie am meisten Schatten haben, wo sie aber am hellsten beleuchtet sind, zeigen sie mehr die Bergfarbe als die des Blaues, das ihnen von der zwischen sie und das Auge eingeschobenen Luft angeheftet wird.

244. Von Farben.

Von den Farben, die nicht selbst schon blau sind, wird diejenige in weiter Entfernung am meisten des Blaues theilhaftig, die dem Schwarz am nächsten steht, und so wird sich umgekehrt die besagtem Schwarz unähnlichste auf weite Entfernung hin am besten in ihrer Eigenart erhalten.

Das Grün im Freien wird sich also mehr zu Blau umwandeln, als Gelb oder Weiss. Und so werden sich umgekehrt Gelb und Weiss weniger verändern, als Grün und Roth.

245. Von Farben.

Die in den Schatten sitzenden Farben werden ihrer natürlichen Schönheit in dem Grad mehr oder weniger theilhaftig sein, in dem die Dunkelheit geringer oder grösser ist, in der sie sich befinden.

Stehen sie aber in lichtem Raum, so werden sie um so grössere Schönheit zeigen, je höheren Glanz der Lichtspender hat.

Gegner.

Der Unterschiede in den Farben der Schatten sind eben so viele, als der verschiedenen Farben sind, welche die beschatteten Dinge haben.

Antwort.

Die Farben in den Schatten werden sich in dem Grad weniger von einander unterscheiden, in dem die Schatten, in denen sie sitzen, dunkler werden. Das können Diejenigen bezeugen, die von freien Plätzen aus in die offenen Thüren der schattigen Kirchen hineinschauen. Da sehen die Malereien, die doch mit mancherlei Farben bekleidet sind, allesammt verfinstert aus.

(*m. 3:* Auf dies Cap. folgt ein anderes, L° B. Car. 18.)

L°B. car. 4. **246.** De campi delle figure de corpi depinti.

Il campo, che circonda le figure di qualunche cosa dipinta, debbe essere piu oscuro, che la parte alluminata d'esse figure, e piu chiaro, che la lor parte ombrosa.

247. Per che'l bianco nonè colore.

Il bianco nonè colore, ma è in potentia ricettiua d'ogni colore. quando esso è in campagnia alta, tutte le sue ombre
(IV^a.) sono azzure; e questo nasce per la 4^a, che dice: la superfitie d'ogni corpo oppacho partecipa del colore del suo obbietto. adonque tal bianco essendo priuato del lume del sole per interpozitione di qualche obbieto infra messo infra 'l sole e esso biancho, resta adonque tutto il biancho, che uede il sole e l'aria, participante del colore del sole e dell'aria, e quella parte, che no'è veduta del sole, *) resta ombrosa partecipante del colore dell'aria. et se tal bianco non uedessi la uerdura della campagna in sino all' orizzonte, nè anchora uedessi la bianchezza di tale orizzonte, sanza dubbio esso biancho parrebbe essere del semplice colore, del quale si mostra essere l'aria.

L°A. car. 18. **248.** *e.* De colori.

Il lume del fuoco tingie ogni cosa in gialo. ma questo non apparira essere uero, se non u'è al paranghone di cose aluminate dall'aria; e questo parangone si potra uedere uicino al fine della giornata, o' si' ueramente dopo l'aurora, et anchora
74,2. |doue in una stanza oscura dia sopra l'obbietto uno spiracolo d'aria et anchora uno spiracholo di lume di candela, e in tal locho certamente fia uedute chiare e spedite le lor diferentie. ma senza tal paranghone mai sara cognosiuta la lor diferentia, saluo nei colori, ch'an piu similitudine, ma fien cognosciuti, come Bianco da gialo chiaro, uerde dall' atzuro; perche gialleggiando il lume, che allumina l'azuro, è come mischiare insieme azuro e gialo, i quali componghono un bel uerde; et se misti poi gialo col uerde, esso si fa piu bello.

---

*) *Cod.: no' è d' el sole.*

246. Von Hintergründen der Figur gemalter Körper.

Der umgebende Hintergrund soll bei jeder gemalten Sache dunkler, als deren Licht- und heller, als deren Schattenseite sein.

247. Warum das Weiss keine Farbe ist.

Das Weiss ist selbst keine Farbe, aber es hat die Fähigkeit jede beliebige Farbe anzunehmen. Wenn es sich in ganz freiem Felde befindet, so sind seine Schatten sämmtlich blau. Dies tritt ein nach der vierten Proposition, welche besagt: „Die Oberfläche eines jeden undurchsichtigen Körpers wird der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig." Wird also solchem Weiss durch Zwischenstellung irgend eines Gegenstandes das Sonnenlicht entzogen, so wird das ganze übrige Stück, das Sonne und Luft zugleich sieht, der Farbe dieser beiden theilhaftig; das von der Sonne nicht gesehene Stück aber bleibt im Schatten und nimmt die Farbe der Luft allein an. Und sähe solches Weiss nicht das Grün der Landschaft bis an den Horizont hinauf und auch nicht die weissliche Farbe des Horizontes selbst, es würde ohne Zweifel einfach in der Farbe zum Vorschein kommen, welche sich in der Luft zeigt.

248. Von Farben.

Das Licht des Feuers färbt alles gelb, allein dies wird nicht der Fall zu sein scheinen, wenn nicht von der Luft beleuchtete Dinge zu Vergleich damit stehen. Solchen Gegensatz kann man sehen gegen Ende des Tages, oder auch gleich nach der Morgenröthe, wenn man in einem dunklen Zimmer durch einen Spalt die Luft auf einen Gegenstand scheinen lässt und durch einen anderen Spalt ein Kerzenlicht. Hier kommt sicherlich beider Unterschied hell und deutlich zum Vorschein, ohne dies Beisammenstehen wird er aber nicht erkannt, ausser etwa an den Farben, die mehr Aehnlichkeit mit einander bekommen, dennoch aber unterscheidbar bleiben,[1] wie z. B. Weiss von Hellgelb, und Grün von Blau. Hier thut nämlich der gelbe Schein eines Lichtes, der das Blau beleuchtet, das Gleiche, als wenn man Blau und Gelb mischte, was schönes Grün erzeugt. Mischest du nachher dies Gelb mit Grün, so wird das noch schöneres Grün.

L°A.car.19. **249.** *a.* De colori de lumi incidenti e reflessi.

Quando duoi lumi metteno in mezo à se il corpo ombroso, e' non possan uariarsi, se non in duoi modi, cioè o' essi saran d'ecquale potentia, o' essi sarano inecquali, cioè parlando de lumi infra loro; e se sarano ecquali, essi possan uariare in due altri modi il loro splendore sopra l'obbietto, cioè con ecquale splendore, o' con dissequale; equale sarà, quando sarano in equale distantia, dissequali, nelle disequali distantie. In equale distantia si uarierano in due altri modi, cioè meno sara l'obbietto alluminato dalli equali lumi in splendore et in distantia [i lumi equali in potentia et equali in distantia dall'obbietto opposito]. *)

L°A.car.19. *b.* L'obbietto situato con equale distantia infra duoi lumi ecquali in colore ed in isplendore po essere alluminato da essi lumi in duoi modi, cioè o' ecqualmente d'ogni parte, o' disecqualmente. E equalmente sara da essi lumi alluminato, quand' el spacio, che resta intorno alli doi lumi, sara d'ec-
| 75. qual' colore e oscurita o' chiarezza. Disecquale sarà, |quando essi spacij intorno à duoi lumi saran uari **) in iscurita.

L°A.car.20. **250.** De colori d'ombre.

Spesse uolte accade l'ombre ne' corpi ombrosi non essere compagni de' colori ne' lumi, o' saran uerdeggianti l'ombre e' lumi roseggianti, anchora ch' el corpo sia di colore ecquale.

Questo accade, ch' el lume uerra da oriente sopra l'obbietto e alluminera l'obbietto del colore del suo splendore, e da occidente sarà un'altro obbietto del medesimo lume alluminato, il quale sarà d'altro colore, ch' el primo obbietto,

*) *von [bis] vielleicht: remota dall' obbietto opposito, che da i lumi equali in potentia et equali in distantia uicina dall' obbietto opposito.*

**) *Cod.: sara vario.*

249. Von Farben der direct einfallenden und reflectirten Lichter.

Wenn zwei Lichter einen dunklen Körper in die Mitte nehmen, so können sie sich nur auf zweierlei Art dabei verhalten, entweder sind sie nämlich gleich an Kraft, oder ungleich — d. h. es ist vom Verhältniss der Lichter zu einander die Rede. — Sind sie an Kraft einander gleich, so können sie dem Object ihren Glanz gleichfalls auf zweierlei verschiedene Art spenden, nämlich entweder gleich starken, oder ungleichen; gleich starken, wenn sie in gleicher Entfernung vom Gegenstand stehen, ungleichen, wenn in ungleicher. Bei gleichen Abständen kann ihr Licht nochmals in zweierlei Art variiren. Ein Gegenstand wird von Lichtern, die an Leuchtkraft und Entfernung gleich sind, weniger Licht bekommen, (wenn diese Lichter von den Gegenübern des Gegenstandes entfernt, als wenn sie nahe bei denselben sind).[1]

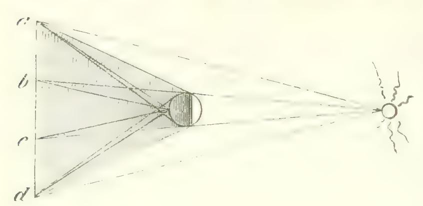
Ein Gegenstand, der sich in gleichem Abstande zwischen zwei Lichtern befindet, die von Farbe und Glanz einander gleich sind, kann von selbigen Lichtern auf zweierlei Art beleuchtet sein, entweder gleichmässig auf beiden Seiten, oder ungleichmässig. Gleichmässig wird er es sein, wenn der Raum um die Lichter her überall die gleiche Farbe, Dunkelheit, oder Helligkeit hat, ungleichmässig, sobald dieser Raum um die beiden Lichter an Dunkelheit variirt.

250. Von Farben in Schatten.

Oft kommt es vor, dass die Schattenfarben dunkler Körper nicht zu den Farben im Licht stimmen, und dass die Schatten in's Grünliche fallen, während die Lichter röthlich sind, obschon der Körper einfarbig ist.

Dies kommt daher. Das Licht kommt von Aufgang zum Object und beleuchtet dasselbe mit seinem Lichtglanz. Im Westen befindet sich ein anderer, von dem gleichen Licht erhellter Gegenstand, der aber von anderer Farbe ist, als der vorige. Derselbe prallt seine Reflexstrahlen nach Osten zurück und trifft mit denselben die ihm zugewandte Seite des ersten Objects. Hier werden diese Strahlen nun geschnit-

onde con suoi razzi reflessi rissalta in uerleuante e percote con suoi razzi nella parte del primo obbietto à lui uolta, e li si tagliano e' suoi razzi e rimangano fermi insieme co' loro colore e splendore.

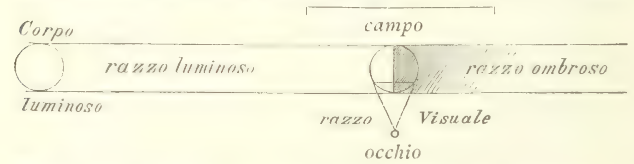


io ho spesse uolte ueduto à uno obbietto biancho e' lumi rossi e l' ombre azzureggianti. e questo accade nelle montagnie di neue, quando il sole tramonta, e l' orizzōte si mostra infochato.

L°A.car.25. **251.** Delle cose poste in campo chiaro, e perche tale uso è utile in pittura.

Quando il corpo ombroso terminara in campo di color chiaro e alluminato, allora per nescessita parà spicchato e remoto da esso campo.

Quel, ch' è detto, achade, perche i corpi di curua superfitie per nescessita si fano ombrosi dalla parte opposita, donde sono percossi dalli razzi luminosi, per essere tale locho priuato



75,2. di tali razzi, per la qual cosa molto si uaria dal campo.· e la parte d' esso corpo alluminata non termina mai in esso campo alluminato cola sua prima chiarezza, anzi infra 'l campo e 'l primo lume del corpo s' interpone un termine del corpo, ch' è piu oscuro ch' el campo, o' ch' el lume del corpo respettiuo.

L°A.car.27. **252.** Campi.

De campi delle figure, cioè la chiara nello oscuro, et la scura nel campo chiaro.

ten und sammt ihrer Farbe und ihrem Glanz zum Stehen gebracht.

Ich sah oft an einem weissen Gegenstande solche Lichter roth und die Schatten bläulich. Und dies kommt in Schneegebirgen vor, wenn die Sonne hinter die Berge sinkt und der Horizont sich in Feuer getaucht zeigt.

251. Von den Sachen, die vor hellem Hintergrund stehen, und warum dies anzuwenden für die Malerei von Nutzen ist.

Wird der schattentragende Körper auf einem Hintergrund von heller und beleuchteter Farbe auslaufen, so muss er nothwendig von diesem Grunde losgelöst und weggerückt aussehen.

Das Gesagte tritt ein, weil die Körper von gekrümmter Oberfläche nothwendigerweise auf der Seite schattig sind, die der vom Stoss der Lichtstrahlen getroffenen Seite gegenüber liegt, denn dieser Stelle werden die Strahlen entzogen; deshalb ist sie vom Hintergrunde sehr verschieden. Die Lichtseite des Körpers aber läuft auf selbigem beleuchteten Grund nie mit ihrer Haupthelligkeit aus, sondern zwischen den Grund und das Hauptlicht des Körpers schiebt sich ein Rand des Körpers, dunkler als der Hintergrund und als das Hauptlicht des betreffenden Körpers. [1])

252. Hintergründe.

Von Hintergründen der Figuren, die helle nämlich vor dunklen, die dunkle vor hellen Grund. Weiss mit Schwarz zu-

L. A.car.27. Del biancho co 'l nero, o' nero co 'l biancho pare piu potente l'uno per laltro, e cosi i contrari l'un per l'altro si mostra sempre piu potente.

L°A.car.27. **253.** *f.* De colori.

I colori, che si conuengano insieme, cioè il uerde col rosso o' paghonazzo o' biffa, e il gialo co'l azuro.

L°A.car.29. **254.** De colori, che risultano dalla mistione d'altri colori, li quali si dimandano spetie secunda.

I semplici colori sono *), de' quali il primo è il biancho, benche alcuni filosofi non accettino il bianco nè'l nero nel numero de colori, per che l'uno è causa de colori, et l'altro n'è priuatione. Ma pure perche il pittore non po fare senza
76. questi, noi li meteremo nel numero degli altri, e diremo | il biancho in questo ordine essere il primo ne' semplici, et il giallo il secondo, e'l uerde n'è'l terzo, l'azuro n'è'l quarto, e'l rosso n'è'l quinto, e'l nero n'è'l sesto.

E il biancho meteremo per la luce, senza la quale nesun colore uedere si po; e'l giallo per la terra, il uerde per l'acqua, e l'azuro per l'aria, e'l rosso pe'l foco, e'l nero per le tenebre, che stan sopra l' ellemento del focho, per chè non u'è materia o' grossezza, doue i razzi del sole habbino à percottere **) e per consequentia à'lluminare.

L°A. car. 29 et 30. *a.* Se uogli con breuita uedere le uarieta di tutti i colori composti, togli uetri coloriti e per quelli guarda tutti i colori della campagnia, che dopo quello si ueggono, e cosi uedrai tutti i colori delle cose, che doppo tal uetro si uedeno, essere tutte miste co'l colore del predetto vetro, e vedrai, quale sia il colore, che con tal mistione si raconci o' guasti.

L°A.car.30. Come: sia il predetto uetro di color giallo, dico, che le spetie delli obbietti, che per tal colore passano all' occhio, possono cosi peggiorare, come megliorare; e questo peggiora-

*) *sei.* **) *Cod: penetrare.*

sammen, oder Schwarz mit Weiss kommen Eines durch's Andere kräftiger zum Vorschein, und so steigern sich die Entgegengesetzten immer an Kraft.

253. Von Farben.

Die Farben, die gut zusammenstimmen, nämlich: Grün zu Roth, oder zu Purpur, oder Blassviolett; und Gelb zu Blau.

254. Von Farben, die aus der Mischung anderer Farben hervorgehen und Farben zweiter Gattung genannt werden.

Der einfachen Farben sind sechs. Die erste davon ist das Weiss, obwohl die Philosophen weder Weiss noch Schwarz unter die Zahl der Farben aufnehmen, da das eine die Ursache der Farben ist, das andere deren Entziehung. Da indess der Maler nicht ohne diese beiden fertig werden kann, so werden wir sie zur Zahl der übrigen hierher setzen und sagen, das Weiss sei in dieser Ordnung unter den einfachen die erste, Gelb die zweite, Grün die dritte, [1]) Blau die vierte, Roth die fünfte und Schwarz die sechste.

Und das Weiss werden wir für Licht setzen, ohne das man keine Farbe sehen kann, das Gelb für die Erde, das Grün für's Wasser, Blau für die Luft, Roth für's Feuer und das Schwarz für die Finsterniss, die sich über dem Feuerelement befindet, weil dort keine Materie oder dichter Stoff ist, auf den die Sonnenstrahlen ihren Stoss ausüben, und den sie in Folge dessen beleuchten könnten.

Willst du in aller Bündigkeit die Abarten aller zusammengesetzten Farben sehen, so nimm farbige Gläser und siehe durch dieselben alle Farben der Gegend an, die hinter ihnen zum Vorschein kommen, dann wirst du sämmtliche Farben der Dinge hinter den Gläsern mit den Farben besagter Gläser in Mischung sehen und wirst gewahr werden, welche Farbe sich durch solche Mischung verbessert, welche verdirbt.

Was z. B. das besagte gelbe Glas betrifft, so sage ich, es können die Scheinbilber der Objecte, die durch diese Farbe zum Auge hingehen, sich hiedurch ebensowohl verbessern als auch verschlechtern. Die Verschlechterung durch selbige Farbe

mento in tal color di uetro acchadera alli azuri e nero e biancho *) sopra tutti gli altri, e lo meglioramento accadera nell giallo e uerde sopra tutti gli altri. e cosi andrai scorrendo col' occhio le mistioni de colori, le quali sono infinite, e à questo modo farai elletzione de colori di noue inuenzioni di misti e composti. e' l medisimo si fara con duoi uetri di uari colori antiposti all 'occhio, e cosi per te potrai seguitare.

L°A.car.3o. **255.** De colori.

76,2. *d.* L' azuro e 'l uerde non è per se semplice, perche l' azuro è composto di luce e di tenebre, com' è quel dell' aria, cioe nero perfettissimo e bianco candidissimo.

il uerde è composto d' un semplice e d' un composto, cioè si compone d' azuro e di giallo.

L°A.car.38. **256.** De li colori spechiati sopra cose lustre di uarij colori.

Sempre la cosa specchiata partecipa del colore del corpo chella specchia. Lo spechio si tingie in parte del colore da lui specchiato, e partecipa tanto piu l' un de l' atro, quanto la cosa, che si specchia, è piu o' men' potente chel colore dello specchio. E quella cosa parrà di piu potente colore nello specchio, che piu partecipa del colore d' esso specchio.

257. *c.* De colori de corpo.

Infra li colori de corpo quel sara ueduto in magior distantia, che fia di piu splendida bianchezza. adonque si uedera in minore longinquita che sarà di magior' oscurita.

Infra li corpi d' ecqual' bianchezza e distantie dall' occhio quel' si dimostrera piu candido, ch' é circondato da magiore

*) *Cod.: azuri sopra e nero e biancho tutti etc.*

des Glases wird eintreten für Blau, für Schwarz und für Weiss, mehr als für alle anderen. Verbesserung wird eintreten im Gelb und Grün vor allen anderen. Und so wirst du mit dem Auge die Farbenmischungen durchgehen, es giebt deren unzählige, und wirst auf diese Weise eine Auswahl zusammengesetzter Mischungen von ganz neuer Erfindung treffen. Das Gleiche nimmst du dann mit zwei Gläsern von verschiedener Farbe vor, die du vor's Auge hältst, und so kannst du es für dich weiter fortsetzen.

255. Von Farben.

Das Blau und das Grün sind nicht einfache für sich. Denn das Blau setzt sich aus Licht und Finsterniss zusammen, wie das Blau der Luft, aus äusserst vollkommenem Schwarz und vollkommen reinem Weiss nämlich.

Das Grün setzt sich aus einer einfachen und einer zusammengesetzten zusammen, nämlich aus Gelb und aus Blau.

256. Von Farben, die sich in glänzenden Dingen von anderer Farbe spiegeln.

Ein Spiegelbild wird stets der Farbe des spiegelnden Körpers theilhaftig. Der Spiegel färbt sich zum Theil mit der von ihm wiedergespiegelten Farbe. — In dem Grad, als der Gegenstand, der gespiegelt wird, stärker oder schwächer von Farbe ist als der Spiegel, theilen sich Spiegelbild und Spiegel, mehr oder weniger, gegenseitig ihre Farbe zu. Was aber an sich schon am meisten der Farbe des Spiegels theilhaftig ist, das wird im Spiegelbild am kräftigsten gefärbt aussehen.

257. Von Farben am Körper.

Unter den Farben an einem Körper wird die auf die weiteste Entfernung hin gesehen werden, welche die glänzendste Helligkeit besitzt. Demnach wird die dunkelste auf die geringste Entfernung hin sichtbar bleiben.

Unter Körpern von gleicher Helligkeit und gleicher Entfernung vom Auge wird sich der am hellsten darstellen, der von der grössten Dunkelheit umgeben ist. Und hinwiederum

oscurità, e per contrario quella oscurita si dimostrera piu tenebrosa, che fia ueduta in piu candida bianchezza.

258. *a.* De colori.

Delli colori d'ecqual perfectione quello si dimostrera di magiore eccellentia, che fia ueduto in compagnia del colore retto contrario.

77. ‖ Retto contrario è'l palido co'l rosso, il nero col bianco, benche nè l'un nè l'altro sia colore, azuro e giallo com'è oro, uerde e rosso.

(*m.* ? à questa stella * segue la seguēte poco ingiù.)

258. a.

a. Quella cosa, che fia ueduta in aria oscura e turba, essendo biancha, parra di magiore forma, che non è.

Questo acchade, perche, come dico (*m.* ? ho detto.) di sopra, la cosa chiara cresce nel campo oscuro per le ragioni dinanzi assegniate.

258. b.

b. il mezzo, ch'è infra l'occhio e la cosa uista, trasmuta essa cosa nel suo colore, come: l'aria azura fa, che le lontane montagnie parrano azure; il uetro rosso fa, che ciò che l'occhio uede dopo lui, pare rosso; il lume, che fano le stelle d'intorno à esse, è occupato per la tenebrosità della notte, che si troua infra l'occhio e l'alluminatione d'esse stelle.

258. c.

* Ogni colore si conosce meglio nel suo contrario che nel suo simile, come lo scuro nel chiaro, e'l chiaro nel oscuro.

il biancho, che termina con l'oscuro, fa, ch'in essi termini l'oscuro pare piu nero, e'l biancho pare piu cādido.

259. *b.* Del uero colore.

Il uero colore di qualonche corpo si dimostrara in quella parte, che non fia occupata d'alcuna qualità d'ombra, nè da lustro, se sara corpo pulito.

wird die Dunkelheit, die im hellsten Feld gesehen wird, am dunkelsten erscheinen.

258. Von Farben.

Unter gleich vollkommenen Farben wird sich die als die vorzüglichere zeigen, die in Gesellschaft ihres directen Gegentheiles gesehen wird.

Directen Gegensatz bilden: Blass zu Roth, und Schwarz zu Weiss — obwohl weder eines noch das andere von diesen Farbe ist — das Azurblau zu Goldgelb, Grün zu Roth.

(*m.* ? Nach diesem Stern * kommt das ein wenig weiter unten Folgende.)

258 a.

Was vor dunkler und trüber Luft gesehen wird, wird, ist es weiss, grösser von Form zu sein scheinen, als es ist.

Dies tritt ein, weil, wie ich oben sage (*m.?* gesagt habe), Helles auf dunklem Hintergrund aus den vorher angegebenen Gründen zunimmt.

258 b.

Das Mittel zwischen dem Auge und dem gesehenen Gegenstand wandelt die Farbe dieses Gegenstandes zur seinigen um. Zum Beispiel, die blaue Luft bewirkt, dass ferne Berge blau aussehen; ein rothes Glas macht, dass Alles, was das Auge hinter ihm sieht, roth ausschaut; das Licht, das die Sterne um sich her verbreiten, wird von der nächtigen Dunkelheit in Beschlag genommen, die sich zwischen dem Auge und der von den Sternen herrührenden Beleuchtung befindet.

258 c.

* Jede Farbe wird besser inmitten ihres Gegentheiles erkannt, als inmitten ihresgleichen, wie z. B. Dunkel in Hell, und Hell in Dunkel.

Weiss, das an Dunkel anstösst, bewirkt, dass an selbiger Grenze das Dunkle schwärzer, und das Weiss heller und reiner aussieht.

259. Von der wahren Farbe.

Die wahre Farbe eines jeglichen Körpers wird sich an der Stelle zeigen, die weder von irgend einer Art von Schatten, noch, ist der Körper polirt, von Glanz eingenommen wird.

260. Del colore delle montagnie.

Quella montagnia distante dall' occhio si dimostrera piu di bello azuro, che sarà da se piu oscura; e quella sarà piu
77,12. oscura, che sara piu alta e piu boschereccia, per che || tali boschi mostrano i suoi albusti dalla parte di sotto, per essere forti alti, e la parte di sotto è scura, per che non uede il ciel. anchora le piante saluatiche de boschi sono in se piu oscure che le dimestiche, molto piu oscure sono le querci e' faggi, abeti, cipressi e pini, che non sono li alberi d' uliui*) ed' altri frutti.

Quella lucidita, che s' interpone infra l' occhio e' l nero, che sara piu sotile nella gran sua scima,**) farà esso nero di piu bello azuro, et cosi di conuerso.

Quella pianta mancho pare di diuidersi dal suo campo, che termina con campo di colore piu simile al suo, e cosi de conuerso.

260. a.

c. Quella parte del biancho parrà piu candida, che fia piu presso al confine del nero, e cosi parrà me biancho, che sara piu remota da esso scuro.

d. Quella parte del nero parrà piu oscura, che fia piu uicina al bianco; e cosi parà mancho oscura che fia piu remota da esso biancho.

261. Come'l pittore debbe mettere in praticha la prospettiua de colori.

À uolere mettere***) questa prospettiua del uariare e perdere, o' uer diminuire la propria essentia de colori, piglierai di cento in cento braccia cose poste infra la campagna, come sono alberi, case, huomini e sito, e in quanto al primo arbore, auerai un uetro fermo bene, e cosi sia fermo l' occhio tuo, et in detto uetro dessegnia uno albero sopra la forma di quello. di poi lo scosta tanto per trauerso, chell' albero naturale

*) *Cod.: é uliui.* **) *Vielleicht: Summa.* ***) *Cod.: in praticha, dann wieder gelöscht.*

260. Von der Farbe der Berge.

Dasjenige vom Auge entfernte Gebirg wird sich am schönsten blau zeigen, welches an sich am dunkelsten ist. Am dunkelsten wird aber das höchste und zumeist bewaldete sein, denn solche Wälder zeigen ihrer sehr hohen Lage halber ihr Laubwerk von der unteren Seite, und diese ist dunkel, weil sie den Himmel nicht sieht. Ausserdem sind Waldbäume überhaupt dunkler, als Culturbäume. Eichen und Buchen, Tannen, Cypressen und Pinien haben viel dunkleres Laub, als Oliven und andere Fruchtbäume.

Der Lichtdunst, der sich zwischen das Auge und die Schwärze der Berge legt, wird in der Nähe der hohen Gipfel [1]) am dünnsten sein, und so wird er dieses Dunkel am schönsten blau färben und umgekehrt.

Unter den Bäumen wird derjenige von seinem Hintergrund am wenigsten getrennt aussehen, dessen anstossende Hintergrundsfarbe mit der seinigen am meisten Aehnlickeit hat und umgekehrt.

260 a.

Die Stelle von Weiss wird am hellsten aussehen, die einer schwarzen Angrenzung am nächsten ist, und so wird weniger weiss aussehen, was von dieser Dunkelheit am weitesten wegsteht.

Das Stück Schwarz, das am nächsten bei Weiss steht, wird am dunkelsten erscheinen, und so das am weitesten von solchem Weiss weggerückte Stück am wenigsten dunkel.

261. Wie der Maler die Farbenperspective in Praxis setzen soll.

Willst du diese Perspective des Wechsels und Verlustes oder der Abnahme des eigentlichen Wesens der Farben in's Bild einsetzen, [1]) so wählst du dazu Dinge im freien Felde, die von hundert zu hundert Ellen von einander entfernt stehen, als Bäume, Häuser, Menschen und Oertlichkeit. Beim vordersten Baum nimmst du ein Stück Glas zur Hand und stellst es gut fest, und so stelle auch dein Auge fest ein. Auf dies Glas zeichnest du einen Baum über die Form des wirklichen. Darauf rückst du das Glas so weit zur Seite, dass der wirkliche Baum

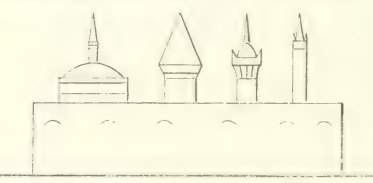
78. confini quasi col tuo dissegnato, ‖ poi colorissi il tuo disegno in modo, per colore e forma stia à parangone l'uno dell'altro, o' che tutti duoi, chiudendo un'occhio, paino depinti, et sia detto uetro d'una medesima distantia.

et questa regola medesima fa de gli alberi secondi et de terzi di cento in cento braccia, di mano in mano. et questi ti seruena come tuoi adiutori et maestri sempre, operando nelle tue opere, doue s'apertengano, et farano bene sfugire l'opra.

ma io trouo per regola, ch'el secondo diminuisce quatro quinti dal primo, quando fusse lontano uinti braccia dal primo*).

262. Della Prospettiua aerea.

È ci un'altra Prospettiua, la quale chiamo aerea, imperoche per la uarieta dell'aria si puo cognoscere le diuerse distantie di uari edifici terminati ne loro nascimenti da una sola linea, come sarebbe il uedere molti edifici di là da un muro, che tutti apariscono sopra alla stremità di detto muro d'una medesima grandezza, et che tu uolessi in pittura fare parere piu lontano l'uno che l'altro. è da figurare un' aria un poco grossa. tu sai, che in simile aria l'ultime cose uiste in quella,



come sono le montagne, per la gran quantita dell'aria, che si troua infra l'occhio tuo et la montagna, quella pare azura quasi del colore dell' aria, quando il sole è per leuante. adunque farai sopra'l detto muro il primo edificio del suo colore, il piu luntano fallo meno profilato et piu azuro, quello che tu uoi che sia piu in là altretato, fallo altretanto piu
78.t. azuro, et quello che tu uoi che sia cinque uolte piu luntano,

*) *Corrumpirt. S. Note des Commentars.*

fast an deinen gezeichneten anstösst, und colorirst deine Zeichnung derart, dass sie an Farbe und Form (-Rundung) im Vergleich mit dem wirklichen Stich hält, und dass alle beide, wenn man das eine Auge zumacht, wie gemalt aussehen, und der auf dem Glas befindliche ebenso weit entfernt, als der andere.

Die nämliche Methode befolgst du bei den zweit- und drittfolgenden Bäumen von hundert zu hundert Ellen nach der Tiefe zu. Diese Bilder werden dir wie Helfer und Meister sein, allezeit, so oft du sie in deinen Bildern, wo sie hingehören, zur Verwendung bringst, und werden dein Werk gut zurückweichen machen.

Ich finde aber als Regel, dass der zweite um vier Fünftel des ersten abnimmt, wenn er nämlich zwanzig Ellen vom ersten entfernt ist. (?)[2])

262. Von der Luftperspective.

Es giebt noch eine andere Perspective, die nenne ich die Luftperspective, weil man vermöge der Verschiedenheit des Lufttons die Abstände verschiedener Gebäude erkennen kann, die unten, wo sie hervorkommen, von einer einzigen geraden Linie abgeschnitten sind, wie z. B. wenn man viele Gebäude jenseits einer Mauer sähe, und alle über deren oberen Rand gleich hoch hervorragten, du aber in deinem Bilde eines weiter entfernt als das andere wolltest aussehen lassen. Man stellt dann eine etwas dunstige Luft dar. Du weisst, dass bei solcher Luft die allerletzten Gegenstände, die man in ihr sieht, wie z. B. die Gebirge, wegen der grossen Menge Luft, die sich zwischen dem Auge und ihnen befindet, blau erscheinen, fast wie die Luft — wenn nämlich die Sonne (dahinter) im Osten steht. [1]) Du machst also das vorderste von den Gebäuden über jener Mauer in seiner wahren Farbe. Das etwas weiter wegstehende machst du weniger profilirt und blauer. Das folgende, von dem du willst, dass es noch einmal so weit weg sei, machst du noch einmal so blau, und das, welches du fünfmal so weit entfernt willst aussehen lassen, machst du fünfmal blauer. [2]) Diese Regel wird bewirken, dass man bei Gebäuden, die gleich hoch über die nämliche gerade Linie hervorragen, deutlich

fallo cinque uolte piu azuro. et questa regola fara, che gli edifici, che sono sopra una linea e parano d' una medesima grandezza, chiaramente si conossera, qual è piu distante, et qualè maggiore che l' altro.

Am Ende von Carta 78_2: MELTIVS. — Ebenso Carta 79, oben. — Blatt 79—85 unbeschrieben, mit Ausnahme der Ueberschrift: Parte Secunda.

85. **ad 148.**

m. 1: Qui finisse il capitolo: come si debbe figurare una bataglia, il quale comincia à carte 53, errore acaduto et scritto dal' autore in due diuerse manere et tinte d' inchiostro, però segue al segno L. T.

L. T., e caccia contrari membri inanzi, cioè, se mandera inanzi il pie destro, ch' el braccio mancho*) ancor lui uenghi inanzi. et se farai alcuno caduto, fara' gli il segno dello isdrucciolare super la poluere condotta in sanguinoso fango; et intorno, alla mediocre liquidezza della terra, farai uedere istampate le pedate degli huomini e caualli de li passati; farai alcun' cauallo strascinare morto il suo signore, et di dietro à quello lasciare per la poluere e fango il segno dello strascinato corpo. farai li uinti e batuti palidi, colle ciglia alte nella loro cogiontione, e la carne, che resta sopra loro, sia abbondante di dolenti crespe; le faccie del naso sieno con alquante grinze, partite in archo dalle narici e terminate nel principio dell' occhio, le narici alte, caggion di dette pieghe; le labra archate scoprino i denti di sopra; i denti**) spartiti, in modo di gridare con lamento; l' una delle mani faccia scudo à i paurosi occhi, uoltando il di dentro uerso l' inimicho, l' altra stia à terra, à sostenere il leuato busto. altri farai gridanti, co' la bocca isbarata, e fugienti.

farai molte sorti d' armi infra i piedi de combatitori, come scudi rotti, lancie, spade rotte et altre simili cose. farai

*) *Cod.: stancho.* **) *Cod.: diti.*

erkennen wird, welches von ihnen entfernter und welches höher ist.

ad 148.

(*m. 1:* Hier ist das Ende des Capitels: „Wie man eine Schlacht malen muss," das auf Blatt 53 anfängt, ein Fehler, der vorgekommen, und war vom Autor mit zweierlei Handschrift und Tinte geschrieben. Es folgt daher beim Zeichen: L. T.)

L. T. Er wirft die entgegengesetzten Gliedmaassen nach vorn, d. h. wenn er das rechte Bein voran setzt, so komme der linke Arm gleichfalls hervor. Machst du einen Gefallenen, so mache, wo er ausglitt, eine Spur in den Staub, der zur blutigen Schlammlache ward. Und in der mässigfeuchten Erde umher lässest du die Fussstapfen von Pferden und Menschen abgedruckt sein, die dort vorüberkamen. Ein Pferd lässest du wohl seinen todten Herrn schleifen, durch Staub und Koth die Spur des geschleiften Körpers hinter sich lassend. Die Besiegten und Geschlagenen machst du bleich, ihre Augenbraunen, wo sie aneinanderstossen, in die Höhe gezogen, und das Fleisch darüber ganz voller schmerzlicher Falten. Auf dem Nasenrücken seien einige Runzeln, die im Bogen von den Nasenflügeln her aufsteigen, um beim Anfang des Auges auszulaufen. Die Nasenflügel sind hoch gezogen, daher diese Runzeln; die im Bogen gekrümmten Lippen lassen die oberen Zähne sehen, und die Zähne sind geöffnet, wie beim Schreien und Wehklagen. Die eine Hand deckt die angstvollen Augen, die Innenhand gegen den Feind gekehrt, die andere stemmt sich an den Boden, den halb erhobenen Rumpf zu stützen. Andere machst du laut aufschreiend, mit weit aufgesperrtem Mund und im Fliehen.

Zwischen den Füssen der Kämpfenden machst du vielerlei Waffenstücke, wie zerbrochene Schilde, Lanzen, abgebrochene Schwerter und sonst dergleichen. Du machst Todte, einige halb, andere gänzlich mit Staub zugedeckt. Der Staub, der

huomini morti, alcuni ricoperti mezi dalla poluere, altri tutta;
$85_{,2}$. la poluere, che si mischia | col uscito sangue, conuertirsi in rosso fango, et uedere il sangue, del suo colore, correre con torto corso dal corpo alla poluere; altri, morendo, stringiere i denti, strauolgere gl'occhi, stringiere le pugna alla persona, et le gambe storte. potrebbesi uedere alcuno, disarmato et abbatuto dal nemicho, uolgersi ad'esso nemico, co'morsi e graffi fare crudele et aspra uendetta. potresti uedere alcuno cauallo leggiero correre co'crini sparsi al uento, corere fra nemici et co'piedi fare molto danno. uederesti alcuno stroppiato, caduto in terra, farsi coperchio col suo scudo, et il nemico, chinato in basso, fare forza di dare morte à quello. potrebbesi uedere molti huomini caduti in un grupo sopra un caualo morto.

uederai alcuni uincitori lasciare il combattere et uscire della moltitudine, nettandosi co'le due mani gli occhi e le guancie ricoperti di fango, fatto dal lacrimare de gli occhi per causa della poluere. uederesti le squadre del socorso stare piene di speranza e sospetto, co'le ciglia aguze, facendo à quelle ombra cole mani, e riguardare infra la folta e confusa caligine, per*) essere atenti al comandamento del capitano; il simile il capitano col bastone leuato e corente inuerso il socorso mostrare à quelli la parte, doue è di loro bisogno.

et alcun fiume, dentroui caualli corenti, riempiendo la circonstante acqua di turbulenza d'onde di schiuma e d'acqua confusa saltante infra l'aria e fra le gamb' e corpi de cauagli. e non fare nesun locho piano, se nō le pedate ripiene di sangue.

*) *Cod.: dell'.*

Fol. 86—103 unbeschrieben, nur oben: Parte Secunda. Am Ende von $102_{,2}$: MEL-.

sich mit dem geflossenen Blut mischt, verwandle sich in rothen Schlamm, und das Blut lässest du sehen, in seiner Farbe, wie es gekrümmten Laufs vom Körper zum Staub niederrinnt. Andere machst du im Sterben, wie sie mit den Zähnen knirschen, die Augen verdrehen, die Fäuste auf die Brust pressen und die Beine krumm ziehen. Es könnte wohl Einer zu sehen sein, der, vom Feind entwaffnet und niedergeschlagen, sich gegen diesen umwendet, mit Zähnen und Nägeln grausam wilde Rache zu nehmen. Du könntest ein Pferd leicht und ledig dahin laufen lassen, mit im Winde flatternder Mähne, es rennt unter die Feinde und richtet mit seinen Hufen viel Unheil an. Man sähe da wohl Einen verstümmelt zur Erde gefallen, der sich mit seinem Schild deckte, und den Feind niedergebeugt und ausholend, ihm den Tod zu geben. Man könnte eine Mehrzahl von Männern sehen, die im Haufen über ein todtes Pferd hingestürzt lägen.

Einige von den Siegern lassen schon vom Kampf ab und treten aus dem Schwarm heraus, sie reinigen sich mit beiden Händen Augen und Wangen vom Koth, der sie bedeckt und sich durch das Thränen der Augen, des Staubes halber, gebildet hat. — Man sähe die Succurs-Schwadronen halten, voll Hoffnung und voll Misstrauen; mit scharfgespannten Augenbraunen, sich mit der Hand Schatten machend, schauen sie in den dichten und verworrenen Dunst hinein, um auf das Commando des Hauptmanns zu passen. — Desgleichen sähe man den Hauptmann mit erhobenem Stab auf den Succurs zusprengen, diesem die Stelle anweisend, wo man seiner bedarf.

Auch ein Fluss wäre wohl da, und drinnen rennende Rosse; die erfüllten das Wasser umher mit trüben Schaumwellen, undeutlicher Wasserstaub spritzte in die Luft und zwischen die Beine und Leiber der Pferde. — Und keine ebene Stelle machst du, wo die Fussstapfen nicht voll Blut wären.

103.

PARTE TERZA.

Comincia dei uari accidenti et mouimenti del Huomo et proportione di membra, et prima:

263. *a.* Delle mutationi delle misure dell' huomo pel mouimento delle membra a' diuersi aspetti. Δ.

o. Variassi le misure del 'huomo in ciascun membro, piegando quelli piu o' meno e à diuersi aspetti, diminuendoli o' cresciēdoli tanto piu o' meno da una parte, quanto gli crescono o' diminuiscono dal lato opposito.

264. *b.* Delle mutationi delle misure del Huomo dal suo nascimento al suo ultimo acrescimento.

l' Huomo nella sua prima infantia ha la larghezza delle spalle uguale alla lunghezza del uiso, et allo spatio, ch' è dalle spalle*) alle gomita, essendo pieghato il braccio, et è simile allo spatio, ch' è dal dito grosso della mano al detto gomito pieghato, et è simile allo spacio, chè dal nascimento della uergha al mezo del ginocchio, et è simile allo spacio, ch' è da essa giontura del ginocchio alla giontura del piede.

Ma quando l' huomo è peruenuto all' ultima sua altezza, ogni predetto spacio radoppia sua lunghezza, eccetto la lunghezza del uiso, la quale insieme con la grandezza di tutto il capo fa pocha uarieta.

*) *Cod.: braccia.*

DRITTER THEIL.

(Hier) hebt (es) an von den verschiedenen Zuständen und Bewegungen des Menschen, sowie von der Proportion der Gliedmaassen, und erstens:

263. Von den Veränderungen der Maasse des Menschen durch die Bewegung nach verschiedenen Seiten, (oder von verschiedenen Seiten her gesehen).

Es verändern sich die Maasse des Menschen an jedem Glied, je nachdem dasselbe mehr oder weniger, oder nach verschiedenen Seiten hin gebeugt wird. Und zwar verkürzen oder verlängern sie sich auf der einen Seite des Gliedes in dem Verhältniss, in dem sie auf der anderen länger oder kürzer werden.

264. Von den Veränderungen der Maasse des Menschen von dessen Geburt an bis zum Ende seines Wachsthums.

In der ersten Kindheit des Menschen ist die Schulterbreite gleich der Gesichtslänge; fernerhin gleich dem Raum von der Schulter bis zum Ellenbogen, wenn der Arm gebogen ist: und ebenso gleich dem Raum vom Daumen bis zum gebogenen Ellenbogen. Sie ist gleich dem Raum vom Ansatz der Scham bis zur Mitte des Knies, sowie dem Raum zwischen diesem Kniegelenk und dem Fussgelenk.

Hat aber der Mensch das äusserste Maass seiner Grösse erreicht, so hat jede der genannten Erstreckungen ihre Länge verdoppelt, ausgenommen die Gesichtslänge, welche sammt der Grösse des ganzen Hauptes nur geringe Veränderung erleidet.

e per questo l' huomo, che ha finito sua grandezza, il quale sia ben proportionato, è dieci de suoi uolti, et la larghezza delle spalli è dui d' essi uolti, e cosi tutte l' altre lunghezze sopra dette sono dui d' essi uolti. e il resto si dira nella uniuersale misura del huomo.

265. Come i putini hanno le gionture contrarie alli huomini nelle loro grossezze.

‖ 103,2. *o* ‖ Li putti picholi anno tutte le gionture sotili, e li spacij posti fra l' una e l' altra sono grossi. e questo acade, perche la pelle sopra le gionture è suola senza altra polpa che di natura di neruo, che cingie e lega insieme li ossi, e la carnosità huomorosa si troua fra luna e l' altra giontura inclusa fra la pelle e l' osso; ma perche l' ossa sono piu grosse nelle gionture che infra le gionture, la carne nel cresciere del huomo uiene à lasciare quella superfluita, che staua infra la pelle e l' osso, onde la pelle s' acosta piu all' osso, e uiene à sotigliare le membra; sopra le gionture, perche non u' essendo *) la cartilaginosa e neruosa pelle, non po discecare, e nō discecando, nō diminuiscie. onde per queste ragioni li putini sono sotili nelle gionture e grossi infra le gionture, come si uede le gionture de diti, braccia e spalli sottili e con caui fusi, e l' huomo per lo contrario essere grosso in tutte le gionture, dita, braccia e gambe; e doue li putini hanno incavi, **) loro hauere di rileuo.

266. Delle differenti misure, chè dalli putti alli huomini.

o. Fra li huomini et i putini trouo gran differentia di lunghezze da l' una all' altra giontura. imperoche l' huomo ha dalla giontura della spalla al gomito, e dal gomito alla punta del dito grosso, e dall' un homero della spalla all' altra due teste per

*) *che.* **) *Cod.: in fuori.*

Daher hat ein ausgewachsener und wohlproportionirter Mensch im Ganzen zehn Gesichtslängen; seine Schulterbreite beträgt zwei, und so jede der obenerwähnten Längen zwei Gesichtslängen. Das Uebrige wird bei den allgemeinen Maassen des Menschen gesagt werden.

265. Wie die kleinen Kinder die Dickenverhältnisse der Gelenke umgekehrt haben, wie die Erwachsenen.

Die kleinen Kinder haben alle Gelenke dünn, und die Räume von einem Gelenk zum anderen sind dick bei ihnen. Dies kommt daher, dass an den Gelenken die Haut für sich allein ist und ohne andere Fleischanschwellung, als nur die sehnenartige, welche die Knochen gürtet und verbindet, die saftgeschwellten Fleischtheile hingegen, zwischen Haut und Knochen eingeschlossen, von einem Gelenkansatz zum anderen hin vorgefunden werden. Nun sind die Knochen an den Gelenken dicker, als zwischen den Gelenkansätzen. Hingegen verliert das Fleisch beim Heranwachsen des Menschen jenes Uebermaass der Fülle, in dem es sich zwischen Haut und Knochen vorfand, daher die Haut sich nun hier dem Knochen mehr nähert, und die Gliedmaassen dünner werden. An den Gelenkansätzen aber, wo nichts ist, als die knorpelige und sehnige Haut, kann nichts abmagern und folglich nichts dünner werden. Und dies ist der Grund, aus dem die Kinder an den Gelenkansätzen dünn und inmitten derselben dick sind, wie man es an ihren dünnen, ausgehöhlten, spitz zulaufenden Finger-, Arm- und Schultergelenken sieht, während der ausgewachsene Mann im Gegentheil in allen Gelenken der Finger, Arme und Beine dick ist, und bei ihm hervortritt (oder ausladet), was bei den Kindern in Einschnitten (oder Grübchen) liegt.

266. Von der Maassverschiedenheit zwischen Kindern und Männern.

Hinsichtlich der Längenmaasse von einem Gelenk zum anderen finde ich einen grossen Unterschied zwischen Männern und Kindern. Denn der Mann hat vom Schultergelenk zum Ellenbogen, vom Ellenbogen zur Daumenspitze, von einem Schultergelenkknochen zum anderen jedesmal zwei Kopflängen,

pezo, e' l putto n' ha una. per che la natura compone prima la grandezza della casa dell' inteletto che quella delli spiriti uitali.

267. Delle gionture de diti.

o. Li diti della mano ingrossano le loro gionture per tuti li
‖ 104. suoi ‖ aspetti, quando si pieghano, e tanto piu singrossano, quanto piu si pieghano, e cosi diminuiscano, quanto piu si dirizzano li suoi diti, e' l simile accade nelli diti de piedi. e tanto piu si uarierano, quanto esse sarano piu carnose.

268. Delle gionture delle spalli e suoi accrescimenti e diminutioni.

o. Le gionture delle spalli e delli altri membri pieghabili se dira nel suo luoco nel trattato della nothomia, doue si mostra le cause de moti di tutte le parte, di che si compone l' huomo.

L°A. car. 26. **269.** *b.* Delle spalli. *o.*

*) Sono li moti **) semplici principali del pieghamento fatto dalla giontura de la spalla, cioè quando il braccio à quella picato si moue in alto, o' in basso, o' in' anti, o' in dietro; benche si potrebbe dire tali moti essere infiniti, perche se si uoltera la spalla à una pariete di muro, e si segnera col suo braccio una figura circulare, si sara fatti tutti i moti, che sono in essa spalla. e perche ogni ***) quantita continua †*) fatta dal moto del braccio. el qual moto no produce quantità continua, s' essa continution †**) la conduce. adonque il moto d' esso braccio è stato per tutte le parte del cerchio: essendo esso cerchio diuisibile in infinito, infinite sono state le uarieta della spalla.

L°A. car. 36. **270.** Delle misure uniuersali de corpi.

o. Dico: le misure uniuersali se debbono osseruare nelle lunghezze delle figure, e non nelle grossezze, perche delle

*) *4.* **) *Cod.: mod.* ***) *circulo è.* †*) *cosi quantità continua è.* †**) *non.*

das Kind aber für jedes dieser Stücke nur eine. — Denn die Natur bildet eher die Behausung des Intellectes zu ihrer Grösse heran, als die der sinnlichen Lebensgeister.

267. Von den Fingergelenken.

Die Finger an der Hand werden beim Biegen in den Gelenken allseitig dicker, um so mehr, je mehr sie gebogen werden, und so werden sie, je nachdem sie sich strecken, wieder dünner; das Gleiche geschieht bei den Fusszehen. Und je fleischiger sie sind, desto bedeutender wird diese Gestaltveränderung sein.

268. Von den Schultergelenken und ihrem Zu- und Abnehmen (oder An- und Abschwellen).

Von den Schultergelenken und den anderen biegsamen Gliedmaassen wird seinesorts im Tractat von der Anatomie geredet werden, allwo die Ursachen der Bewegung aller Theile, aus denen der Mensch besteht, gezeigt werden sollen.

269. Von den Schultern.

[1] Der einfachen Hauptbewegungen der Biegung, die das Schultergelenk ausführt, sind vier, nämlich: wenn sich der an dieses Gelenk angefügte Arm nach oben, oder nach unten, nach vorn, oder nach rückwärts bewegt; — obwohl man sagen könnte, dieser Bewegungen seien unendliche. Denn wendet man die Schulter gegen eine Mauerwand und beschreibt mit seinem Arme eine Kreisfigur, so wird man alle Bewegungen gemacht haben, die in der Schulter enthalten sind. Und da jeder Kreis eine stätige Grösse ist, so hat man mittelst der Armbewegung eine stätige Grösse beschrieben; es hätte dies aber nicht geschehen können, wenn nicht auch Stätigkeit der Bewegung den Arm geführt hätte. Die Bewegung des Armes hat alle Stücke der Kreislinie durchlaufen, und da der Kreis in's Unendliche theilbar ist, so waren auch der Bewegungsveränderungen der Schulter unendlich viele.

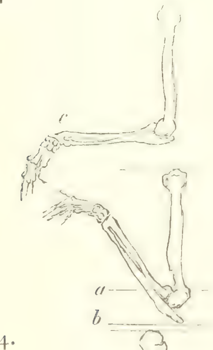
270. Von den allgemeinen (oder Allen gemeinsamen) Maassen der Körper.[1]

Ich sage, dass die allgemeinen Maasse in den Längen der Figuren beobachtet werden müssen, nicht aber in den Breiten.

laudabili e marauigliose cose, ch' apariscono nelle opere della natura, è, che nissuna sua opera, in qualunche spetie per se, l' un particulare con precisione si somiglia l' un à l' altra. adonque
‖ 104,₂. tu imitatore ‖ di tal natura, guarda et atende alle uarieta de lineamēti. piacemi bene, che tu fuggi le cose mostruose, com' è' l di gambe lunghe e busti corti, e petti stretti e braccia lunghe; piglia adonque le misure delle gionture, e le grossezze, in che forte uaria *), uariale anchora tu.

LºA.car.36. *o.* E se tu pure uorai sopra una medesima misura fare le tue figure, sapi che nō si cognoscerano l' una dall' altra, il che nō si uede nella natura.

LºA.car.64.

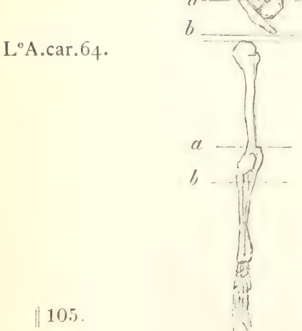


271. Delle misure del corpo humano e pieghamenti di membra. *a.*

o. Necescita constringie il pittore ad hauere notitia de li ossi, sostenitori e armatura de la carne, che sopra essi si possa, et delle gionture, che acrescano e diminuiscono neli loro piegamenti; per la qual cosa la misura del braccio disteso non confa con la misura del braccio pieghato *c.*

Crescie il braccio e diminuisce infra la uarieta de l' ultima sua astensione e pieghamento la ottaua parte della sua lunghezza.

LºA.car.64.



l' acrescimento e racortamento del braccio **) del osso, che auanza fuora de la giontura del braccio, il quale, come uedi nella figura *a b*, fa lungho tratto della spalla al gomito, essendo l' angholo d' esso gomito minore che retto, e tanto piu crescie, quanto tal' angholo diminuiscie, et tanto piu diminuisse, quanto el predetto angholo si fa maggiore.

‖ 105. Tanto piu cresse lo spacio della spalla al ‖ gomito, quanto l' angolo della

*) *natura.* **) *viene.*

Es gehört nämlich mit zu den lobens- und bewundernswerthen Erscheinungen der Natur, dass in keiner Gattung ihrer Werke ein Individuum dem anderen genau gleiche. So achte du also, Nachahmer der Natur, auf's Fleissigste der Mannigfaltigkeit der Umrisse. Es gefällt mir wohl, wenn du das Missgestaltete meidest, wie z. B. Figuren mit langen Beinen und kurzem Oberleib, oder enger Brust und langen Armen. Nimm also die (Längen-) Maasse der Gelenke (als feststehend an), und die Breiten, in denen in der Natur grosse Variation herrscht, variirst auch du.

Und wolltest du dennoch deine Figuren sämmtlich nach einem Maasse anfertigen, so wisse, dass man sie eine von der anderen nicht auseinanderkennen wird, was man in der Natur nicht sieht.

271. Von den Maassen des menschlichen Körpers und den Biegungen der Glieder.

Nothwendigkeit zwingt den Maler, von den Knochen, welche die Stützen und das Gerüst des über sie hinliegenden Fleisches sind, Kenntniss zu haben, und desgleichen von den Gelenken, die bei ihren Biegungen anschwellen oder schwinden, wodurch z. B. bewirkt wird, dass das Maass des gestreckten Armes mit dem des gebogenen, *c*, nicht übereinstimmt.

Zwischen dem Längenmaass der äussersten Streckung und der stärksten Beugung des Armes ist eine Abweichung von einem Achtel der ganzen Armslänge vorhanden.

Diese Zu- und Abnahme kommt von dem Knochen her, der aus dem Gelenk des Armes heraustritt, wie du bei der Figur in *a b* siehst, den Raum von der Schulter bis zum Ellenbogen bedeutend verlängert, wenn der Winkel des Ellenbogens kleiner ist, als ein rechter, und in dem Grade länger hervortritt, in dem dieser Winkel abnimmt, dagegen aber um so kürzer, je mehr besagter Winkel sich vergrössert.

Um so viel wächst der Raum von der Schulter zum Ellenbogen, als der Winkel der Ellenbogenbiegung kleiner wird als

pieghatura d' esso gomito si fa minor che retto, e tanto piu diminusce,*) qant' esso**) è maggior che retto.

272. Δ Delle proportionalità delle membra.

o. Tutte le parti di qualūche animale sieno corrispondenti al suo tutto, cioè che quel, ch' è corto e grosso, dee hauere ogni membro in se corto e grosso, è quello, ch' è lungo e sotile, abbi le membra longhe e sotili, et il mediocre abbi le membra della medesima mediocrità.

e' l medesimo intendo hauere detto delle piante, le quali nō sieno storpiate dal' huomo o' da uenti, perche queste rimeteno giouentù sopra uechiezza, e cosi è distruta la sua naturale proportionalita.

273. Della giontura de la mano col suo braccio.

o. La giontura del braccio con la sua mano diminuisse nello stringere della mano, e ingrossa, quando la mano si uiene à' prire. el contrario fa il braccio infra il gomito e la mano per tutti li suoi uersi. e questo nasce, che nel' aprire la mano li muscoli dimestici si distendano et assotigliano il braccio infra 'lgomito e la mano, e quando la mano si stringie, li muscoli dimestici e siluestri si ritirano e ingrossano, ma li siluestri soli si discostano dal osso, per essere tirati dal pieghar della mano.



274. Delle gionture de piedi e loro ingrossamenti e diminutioni.

o. Solo la diminutione e acrescimento de la giontura del piede è fatta nel' aspetto de la sua parte siluestre *d e f*, la quale cresce, quando l' angolo di tal
105,$_{2}$. giontura ‖ si fa piu accuto, e tanto diminuisce, quanto esso si fa piu obtuso; cioè dalla giontura dinanzi, *a* e *d*,***) si parla.

*) *Cod.: cresce.* **) *angolo.* ***) *Cod.: b.*

ein rechter. Und um so viel nimmt er ab, als dieser Winkel grösser als ein rechter wird.

272. Von der Verhältnissmässigkeit der Glieder.

Alle Theile eines jeglichen Thieres seien dessen Ganzem entsprechend, d. h. bei einem solchen, das kurz und dick ist, sei auch jedes Glied für sich kurz und dick, und eines, das lang und dünn ist, habe auch lange und dünne Gliedmaassen, und so eines von mittleren Proportionen mässig lange und dicke.

Das Nämliche will ich auch von den Pflanzen gesagt haben, wenn sie nicht von Menschenhand oder vom Winde verstümmelt sind. Denn solche, die dies sind, setzen Junges auf Altes an, und so ist ihre natürliche Proportionalität zerstört.

273. Von der Gelenkverbindung der Hand mit dem Arm.

Die Gelenkverbindung des Armes mit der zugehörigen Hand wird schmäler beim Zusammenziehen der Hand (oder Ballen der Faust) und breiter, wenn die Hand aufgemacht wird. Das Entgegengesetzte tritt beim Arm zwischen Hand und Ellenbogen ein, und zwar auf allen seinen Seiten ringsum; dies kommt daher, dass beim Aufmachen der Hand die einheimsenden Muskeln sich strecken (und nachlassen) und so den Arm zwischen Ellenbogen und Hand dünner machen; wenn sich hingegen die Hand zusammenzieht und zur Faust ballt, so ziehen sich sowohl die einheimsenden Muskeln als die auswärts sesshaften [*]) zusammen und schwellen an. Aber nur die auswärtigen entfernen sich vom Knochen, da sie durch das Biegen der Hand gespannt werden.

274. Von den Fussgelenken und ihrem Breiter- und Schmälerwerden.

Das Breiter- und Schmälerwerden des Fussgelenkes findet nur nach der Richtung der auswärtigen Seite $d-e-f$ statt, [1]) welche in dem Grade des Spitzerwerdens des Biegungswinkels breiter wird, und schmäler, je stumpfer dieser Winkel wird. D. h. es ist hier von dem Gelenk nach vorn, a und d, die Rede (der Winkel bei a oder bei d ist der, welcher spitzer oder stumpfer zu werden hat).

275. Delle membra che diminuiscano, quando si pieghano, e crescono, quando si distendono.

o. infra le membra, ch'anno gionture pieghabili, solo il ginocchio è quello, che nel piegarsi diminuisce de sua grossezza, et nel distendersi ingrossa.

276. Delle membra, ch'ingrossano nelle loro gionture, quando si piegano.

o. Tutte le membra del'homo ingrossano nelli piegamenti delle loro gionture, eccetto la giontura della gamba.

277. Delle membra delli huomini nudi.

Le membra delli huomini nudi, le quali s'afaticano in diuerse actioni, sole sieno quelle, che scoprano i loro muscoli da quel lato, doue tali muscoli moueno il membro dell operatione; e li altri membri sieno piu o' meno pronuntiati nelli loro muscoli, secondo che piu o' meno s'afaticano.

278. Delli moti potenti delle membra dell'huomo.



Quel braccio sara di piu potente e piu lungho moto, il qual, essendosi remosso dal suo natural sito, hara piu potente aderentia delli altri membri à ritirarlo nel sito, doue lui dessidera mouersi. come l'huomo *a* che moue il braccio col tratto *c*, e portalo in contrario sito col mouersi con tutta la persona in *b*.

279. De mouimenti del huomo.

106. La summa e principale parte dell'arte è la inuentione de li componimenti de qualunche cosa.

E la seconda parte è de li mouimenti, che habbino attentione alle loro operationi, le quali sieno fatte con prontitudine, secondo li gradi delli loro operatori, cosi in pegritia, come in soleccitudine, e che la prontitudine di ferocità sia della somma

275. Von den Gelenken, die dünner werden, wenn sie sich biegen, und dicker, wenn sie gestreckt werden.

Unter den Gliedern mit biegsamen Gelenken ist einzig das Knie dasjenige, welches beim Biegen an Dicke abnimmt und beim Strecken dicker wird.

276. Von den Gliedern, die in ihren Gelenken dicker werden, wenn sie sich strecken.

Sämmtliche Glieder des Menschen werden beim Biegen ihrer Gelenke dicker, ausgenommen das Gelenk des Beines.

277. Von den Gliedmaassen nackter menschlicher Figuren.

Von den Gliedmaassen nackter Menschen sollen nur die bei verschiedenen Actionen angestrengten ihre Muskeln zeigen, und zwar auf der Seite, wo oder wohin selbige Muskeln das in Thätigkeit befindliche Glied bewegen. An den übrigen Gliedern sei die Muskulatur mehr oder weniger ausgesprochen, je nachdem sie mehr oder weniger angestrengt werden.

278. Von den kraftvollen Bewegungen der menschlichen Gliedmaassen.

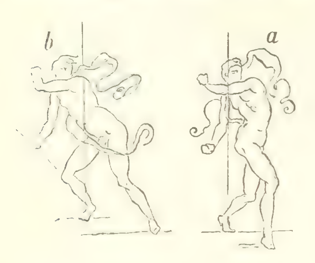
Der Arm wird von kraftvollerer und weiter auslangender Bewegung sein, der, nachdem er sich aus seiner natürlichen Lage herausbewegt hat, der mächtigsten Beihilfe der übrigen Glieder theilhaftig wird ihn nach den Ort zu, wohin er sich bewegen will, wieder zurückzuziehen; wie z. B. der Mann *a*, der den Arm zuerst ausholend nach *c* zurückzieht und ihn dann nach der entgegengesetzten Stelle führt, indem er sich mit seiner ganzen Person nach *b* bewegt.

279. Von Bewegungen des Menschen.

Der höchststehende und vornehmste Theil der Kunst ist die Erfindung der Composition der Gegenstände.

Den zweiten machen die Bewegungen aus, dass dieselben ganz auf das aufmerken, was sie thun, und deren Verrichtung mit Lebendigkeit vor sich gehe, in dem Grad von Trägheit oder aber Eifer, der des Handelnden Person entspricht. Von

qualità, che si richiede all' operatore di quella. com' è, quando uno debbe gitare dardi, sassi od' altre simili cose, che la figura dimostri ad un bisogno la sua somma dispositione in tale actione; de la quale qui n' è due figure in modi uari in actione e in potentia.



e il primo in ualitudine è la figura *a*, la seconda è il mouimento *b*. ma l' *a* remouera piu da se la cosa gitata, ch' el *b*, perche ancora che l' uno e l' altro mostri di uolere trare il suo peso ad un medesimo aspeto, il *a*,*) hauendo uolto li piedi à' esso aspetto, quando si storze et**) si rimoue da quello in contrario sito, dou' esso aparechia la dispositione della potentia, esso***) ritorna con uelocità e comodità al sito, doue esso lascia uscire il peso delle sue mani. ma in questo medisimo caso la figura *b*, hauendo le punte de piedi uolte in contrario sito allocho, dou' esso uole trare il suo peso, si storcie à esso locho con grand' incomodita, e per consequenza l' efetto è debole, e' l moto partecipa della sua causa: perche l' aparecchio della forza in ciasun mouimento uol
106,2. essere con istorcimenti e piegamenti di gran uiolenza, et il ritorno sia con aggio e comodità, e cosi la operatione a buono efetto. perche il balestro, che nō ha disposition uiolente, il moto del mobile da lui remosso sarà breue o' nulla. perche doue non è disfactione di uiolentia, non è moto, e doue non è uiolentia, ella no' po essere destrutta; e per questo l' arco, che non ha uiollentia, nō può fare moto, se non acquista essa uiollentia e nell' acquistar' la non la †*) caccia da se.

cosi l'huomo, che nō si torce nè si piegha, non ha quistato potentia. adunque quando *b*. harà trato il suo dardo, esso si ritrouera essere storto e debole per quel uerso, dou' esso ha tratto il mobile, e acquistato una potentia, la quale sol uale à tornare in contrario moto. †**)

*) *Cod.: b.* **) *Vielleicht: ei statt et.* ***) *Vielleicht: eppoi statt esso.* †*) *Cod.: nell' acquistar' la nulla.* †**) *Bei der Figur vielleicht a und b vertauscht.*

der äussersten Art sei die Behendigkeit der Kampfwuth, wie sich's für den Wüthenden gehört, z. B., wenn Einer Speere, Steine oder sonst dergleichen schleudern soll, dann zeige sich diese Figur erforderlichen Falles in höchster Kraftspannung und Leidenschaft zu solcher Action. Dies Ausholen sei hier in den beiden Figuren in verschiedener Stellung und mit verschiedener Gewalt vorgestellt.

Den Vorrang an Kraft der Bewegung hat die Figur *a*, die zweite ist die Stellung *b*. Figur *a* wird den Speer weiter von sich wegschleudern, als Figur *b*. Denn obwohl beide die Absicht kundgeben, dessen Wucht nach der nämlichen Seite hin zu schleudern, so hat doch der *a* die Füsse [1] nach dieser Seite hin gewendet. Dreht er sich nun nach der entgegengesetzten Seite um und biegt sich nach hinten, indem er so seine Kraft spannt und zum Wurf ausholt, so kehrt er nachher rasch und bequem zur Stelle zurück, wo er seine Last aus der Hand gehen lässt. [2] In diesem Falle aber hat *b* die Fussspitzen nach der dem Ziel entgegengesetzten Seite hingewendet und dreht sich nun zu diesem mit grosser Unbequemlichkeit um, folglich ist die Wirkung schwach, die Bewegung wird wie ihre Ursache. Denn bei jeder heftigen Bewegung will die Kraftspannung mit einer Drehung und Biegung von grosser Heftigkeit ausgeführt sein, und die Rückkehr sei leicht und bequem, so hat die Verrichtung gute Wirkung. Hat die Wurfmaschine keine heftige Spannung, so wird das von ihr geschleuderte Geschoss von kurzer oder gar keiner Bewegung sein; denn wo kein Verbrauch von Kraftanspannung ist, da ist auch keine Bewegung, und wo keine Stosskraft vorhanden war, da kann auch keine aufgebraucht werden, und deshalb kann der Bogen, der keine Spannung hat, keine Bewegung verursachen, erst muss er Kraftspannung gewinnen, und sie dann wieder von sich stossen.

So hat auch der Mensch, wenn er sich nicht wendet, dreht und biegt, keine Gewalt. [3] Hat also der *b* seinen Speer geworfen (siehe Nr. 278), so wird er sich nach der Seite zu, wohin er das Geschoss geschleudert hat, verdreht und kraftlos finden, er hat (durch seine jetzige Stellung) nicht mehr Kraft erworben, als ausreicht, zur entgegengesetzten Bewegung umzukehren.*)

*) *Die Nummer wahrscheinlich verstümmelt. S. Commentar.*

280. D'attitudine e Mouimenti e loro Membra.

Non sia replicato li medesimi mouimenti in una medesima figura nelle sua membra, o' mani, o'dita, nè ancora si replichi le medesime attitudini in una storia, e se la storia fusse grandissima, com'è un zuffo o'd ucisione di soldati, doue non è nel dare se nō tre modi, cio'è una punta, un riuerso e un fendente; ma in questo caso tu te hai à'ingegnare, che tutti li fendenti sieno fatti in uarie uedute, com'è dire, alcuno ne sia uolto dirietro, alcuni per lato et alcuni dinanzi, e*) tutti li altri aspetti de li medesimi trei mouimenti sieno partecipanti di questi tre mouimenti semplici. e per questo dimandaremo tutti li altri partecipanti d'uno di questi**). ma li moti composti sono nelle bataglie di grād'artificio e di grande uiuaccita e mouimento, et sono deti composti quelli, che una sola figura ti
107. dimostra le gambe dinanzi e parte del profilo della spalla. e di questi composti si dira in altro locho.

L°A.car.26 et 27. **281.** *a.* Delle gionture delle membra.

Delle gionture delle membra e uarieta delle loro piegature è da considerare, come è'l crescere della carne da un lato e manchare dall'altro. e questo s'a à ricerchare nel collo de li animali, perche li loro moti sono di tre nature, delle quali due ne sono semplici, et uno composto, che partecipa dell'uno e dell'altro semplice; de li quali moti semplici l'uno è, quando si piega all'una o'l'altra spalla, o'quando esso alza o'bassa la testa, che sopra se gli possa; e'l secondo è, quando esso collo si torce à destra, o'd à sinistra senza incuruamento, anzi

*) *cosi.* **) *moti semplici.*

280. Von Stellung und Bewegungen und den sie ausführenden Gliedmaassen.

In der nämlichen Figur sollen die gleichen Bewegungen der Gliedmaassen, wie der Hände, Finger, nicht wiederholt vorkommen, und so sollen sich auch in einer Historie die nämlichen Stellungen nicht wiederholen. Und wäre die Historie sehr gross (und figurenreich), wie z. B. ein Handgemenge oder Gemetzel von Soldaten, wo es für das Dreinschlagen (im Grunde) nur drei Arten gibt, entweder nämlich mit der Spitze, mit dem Degenrücken, oder mit der Schneide[1] (Stich, Parade, Hieb), so hättest du dies dann kluger Weise so einzurichten, dass alle Degenhiebe z. B. in verschiedenen Ansichten dargestellt wären; also es wende uns der eine Soldat, indem er mit der Schneide dreinhaut, den Rücken, andere seien von der Seite gesehen und wieder andere von vorn, und alle die sonstigen Ansichten, die von den nämlichen drei Hauptfechtbewegungen vorkommen können, seien Variationen dieser drei Hauptansichten. Daher nennen wir denn alle, die zu einer dieser drei Bewegungskategorien gehören, einfache Bewegungen oder Stellungen. Die zusammengesetzten (complicirten) Bewegungen aber nehmen bei Schlachtenbildern grosse Kunstfertigkeit und Erfindungskraft in Anspruch und müssen sehr lebhaft und bewegt gemacht werden. Zusammengesetzte Bewegung heisst man es z. B., wenn die nämliche Figur dir die Beine von vorn zeigt und die Schulter einseitig im Profil. Von diesen zusammengesetzten wird anderen Orts die Rede sein.

281. Von den Gelenken der Glieder.

Bei den Gelenken der Gliedmaassen und ihren Biegungen ist darauf zu achten, wie das Anschwellen des Fleisches auf der einen, und dessen Schwinden auf der anderen Seite vor sich geht, und das kann man gut am Hals der Thiere studiren. Denn die Bewegungen desselben sind von dreierlei Natur, zwei von ihnen sind einfache Bewegungen, und eine ist zusammengesetzt, und an ihr haben beide einfache Antheil. Von den einfachen ist die eine, wenn sich der Hals nach der einen oder der anderen Schulter niederbiegt, oder auch, wenn der Kopf nach oben oder nach unten gerichtet wird. Die zweite

resta diritto, ma harrà il uolto inuerso l'una delle spalli; e'l terzo moto, ch'è deto composto, è quando nel piegamento suo s'aggiongie il suo torcimento, com'è, quando l'orecchio s'inclina inuerso l'una delle spalli, e'l uiso si uolta inuerso la medesima parte o'alla spalla opposita, col uiso uolto al cielo.

L°A.car.28. **282.** *b.* De la Membrificatione del'huomo.

Misura in te la proportione della tua membrificatione, e se la troui in alcuna parte discordante, Notela, e forte ti riguarderai, di nō l'usare nelle figure, che per te si compongono; perche questo è comun uitio de pittori de dilettarsi et far cose simili à se.

L°A.car.65. **283.** De mēbri.

Tutti li membri essercittino quel uffitio, al quale furono destinati. Ne morti e dormieti nessun mēbro aparisca uiuo
107.2. o'desto, || Che'l piede, che riceue il peso del'huomo, sia schiaciato e nō con dita scerzanti, s'e' già nō possa si sopra il calcagno.

L°A.car.50. **284.** Delle membrificationi de gli animali.

Sia fatto le membra alli animali conuenienti alle loro qualita.

L°A.car.50. Dico, che tu no ritraghi una gamba d'un gentile, o'braccio, o'altre membra, e l'apichi à d'un grosso di petto o'di collo, e che tu no mischi membra di giouani con quelle di uecchi, et nō membra prosperose e muscolose con le gentili e fieuoli, e nō quelle de maschi cō quelle delle femine.

285. *b.* De moti delle parte de uolti.

Li moti delle parte del uolto mediante li accidenti mentali sono,*) de quali li primi sono Riso, Pianto, gridare, cantare

*) *varj.*

einfache Art ist, wenn sich der Hals ohne weitere Krümmung, sondern vielmehr gerade aufrecht bleibend nach rechts oder nach links umwendet, so dass das Gesicht nach einer Schulter hin sieht. Die dritte Bewegung ist die besagte zusammengesetzte und besteht darin, dass sich zu seiner Beugung Umwendung gesellt, wie z. B. wenn das Ohr gegen eine Schulter herabgeneigt wird, während sich das Gesicht nach der gleichen Schulterseite hin wendet, oder auch nach der entgegengesetzten Seite gen Himmel schaut.

282. Von Anfertigung der menschlichen Gliedmaassen.

Miss an dir die Verhältnisse deines Gliederbaues nach, und findest du dieselben in irgend einem Stück unharmonisch, so bemerke dir das und hüte dich sehr, dass du es nicht bei den Figuren, die du zusammenfügst, zur Anwendung bringst. Denn es ist eine sehr verbreitete üble Angewohnheit der Maler, sich darin zu gefallen, Dinge zu machen, die ihnen gleichen.

283. Von Gliedmaassen.

Alle Glieder sollen den Dienst, zu dem sie bestimmt sind, wirklich thun. An Todten oder Schlafenden sehe kein Glied lebendig oder wach aus. Und der Fuss, auf dem das Gewicht des Menschen lastet, sei platt gedrückt und nicht mit spielenden Fusszehen, ausser etwa, er stünde (nur) mit dem Absatz auf.

284. Von der Begliederung der Thiere.

Die Glieder am thierischen Leibe sollen so gemacht werden, dass sie in ihrer Art zusammenpassen.

Ich will sagen, dass du nicht ein Bein oder einen Arm oder andere Gliedmaassen von einem Schlanken abzeichnest und sie Einem, der dick und breit von Brust und Hals ist, anheftest. Und menge nicht Gliedmaassen von Jungen mit solchen von Alten durcheinander, oder nicht kraftstrotzende und muskulöse mit feinen und schwächlichen, oder gar Männer mit Weiber-Gliedmaassen.

285. Von den Bewegungen der Gesichtstheile.

Der Bewegungen der Gesichtstheile, die durch die Gemüthszustände hervorgerufen werden, sind mancherlei. Die

in diuerse uoci acute o' graui, admiratione, ira, letitia, malinconia, paura, doglia di martiro, e simili, deli quali si fara mentione.

e prima del riso e del pianto, che sono molto simili nella bocca e nelle guancie e serramēto d' occhi, ma solo si uariano nelle ciglia e loro interuallo. e questo tutto diremo al suo locho, cioè delle uarieta che piglia il uolto, le mani e tutta la persona per ciascuno d' essi accidenti, li quali à te, pittore, è nescessario la loro cognitione, se nō, la tua arte dimostrera ueramete i corpi due uolte morti. et ancora ti ricordo, che li mouimenti nō sieno tanto sbalestrati e tanto mossi, che la pace paia bataglia o' morescha d' inbriachi, e sopra tuto, che li circonstanti al caso, per il quale è fatta la storia, sieno intenti à esso caso, con atti che mostrino admiratione, riuerentia,
|| 108. dolore, sospetto, paura, gaudio, o' | secondo che richiede il caso, per il quale è fatto il congionto o' uero concorso delle tue figure.

e che le tue storie non sieno l' una sopra de l' altra in una medesima pariete cō diuersi orizzonti, chella paia una botega di merciaio cole sue cassette fatte à quadretti.

286. *a.* De mouimenti del huomo nel uolto.

Li accidenti mentali mouono il uolto del huomo in diuersi modi, de quali alcuno ride, alcuno piange, altri si ralegra, altri s' atrista, alcuni mostra ira, altri pietà, alcuni si marauiglia, altri si spauentano, altri si dimostrano balordi, altri coggitatiu

ersten unter ihnen sind: Lachen, Weinen, Schreien, Singen in verschiedenen scharfen oder getragenen Tonlagen, Bewunderung, Zorn, Heiterkeit, Schwermuth, Angst, Jammer und Marter und andere mehr, deren Erwähnung geschehen soll.

Reden wir hier zuerst vom Lachen und Weinen, dass sie einander im Zuge des Mundes und der Wangen, wie im Gekniffensein der Augen äusserst ähnlich sehen und sich nur durch das verschiedene Verhalten der Augenbraunen und des Zwischenraums derselben von einander unterscheiden. Und von alledem soll seinesorts die Sprache sein, nämlich von den verschiedenen Geberden, die das Gesicht annimmt, oder Hände und ganze Person für jeden der obenerwähnten Gemüthszustände machen. Dass du dich mit diesen Geberden bekannt machst, ist, Maler, sehr nothwendig für dich, deine Kunst wird sonst die Körper wahrlich zweimal todt zeigen. Und zudem erinnere ich dich daran, dass du die Bewegungen nicht gar so ausgelassen und übertrieben machest, dass, was Friede vorstellen soll, wie eine Schlacht oder wie ein Mohrentanz von Betrunkenen aussähe; ausserdem aber mache, dass auch die Umherstehenden, an dem Fall, der den Kern der Historie bildet, nicht direct Betheiligten, auf den Vorgang aufmerken, mit Geberden, die entweder Bewunderung oder Ehrfurcht, Schmerz, Scheu ausdrücken, oder Angst, Freude, oder wie es nun gerade der Fall verlangt, um desswillen die Zusammenstellung oder vielmehr das Zusammenströmen deiner Figuren statthat.

Auch seien deine Historien kein Uebereinander mit verschiedenen Horizonten auf derselben Bildfläche, so dass es dann aussieht, wie ein Krämerstand mit seinen kleinen Schiebladenquadraten. *)

286. Von den Bewegungen des Menschen im Antlitz.

Die Seelenzustände bewegen das Antlitz des Menschen in verschiedenerlei Weisen. Da ist einer der lacht, ein anderer weint, einige freuen sich, andere sind bekümmert; die zeigen Zorn, jene Mitgefühl, der bewundert, der andere steht entsetzt, die sehen dumm und albern drein, jene gedankenvoll und vor-

*) *Oder: Mit seinen kleinen, mit Bildchen bemalten Schiebfächern.*

e speculanti. E questi tali accidenti debbono acompagnare le mani col uolto e cosi la persona.

L°A.car.13. 287. *b.* Qualita d'arie de uisi.

Fa, che i uisi no sieno d'una medemā aria, come nei piu si uede operare, ma fa diuerse arie, secondo l'ettadi e complessioni e nature triste o' buone.

L°A.car.22. 288. *L. T.* De membri e discrettion d'effigie.

Le parti, che mettano in mezo il gobbo del naso, si uariano in otto modi, cioè o'elle sono ecqualmente diritte, o'ecqualmente concaue, o'ecqualmente conuesse, Pa; o'si ueramente elle sono disequalmente rette, concaue e conuesse, 2a; o'uero elle sono nelle parti superiori rette e di sotto concaue, 3a; o'uero disopra rette e disotto conuesse, 4a; ouero di sopra concauo e di sotto retto, 5a; o'disopra concauo e disotto conuesse,*) 6a; o'uero di sopra conuesso e di sotto retto, 7a; o'di sopra conuesso e di sotto concauo, 8a.

L°A.car.22.
108,2. L'apicatura del naso col ciglio è di due raggioni, cioè o'che'lè concaua, o che'lè diritta. La fronte ha tre**) uarietà, o'che'lè piana, o'che lè concaua, o che'lè colma; la piana si diuide in quattro***) parti, cioè o'che'lè conuesa nella parte disopra, o'che'lè conuessa nella parte di sotto, o'ueramente ellè conuessa disopra e di sotto, o'ueramente piana di sopra e di sotto.

*) *Cod.: concauo o conuesso.* **) *Cod.: due.* ***) *Cod. due.*

schaulich. Und durch (alle) diese Seelenzustände müssen die Hände und so die ganze Person in Uebereinstimmung mit dem Gesicht versetzt werden. *)

287. Arten von Gesichtsmienen.

Mache, dass die Gesichter nicht von derselben Miene sind, wie man es bei den meisten im Gebrauch sieht. Mache vielmehr verschiedene Gesichtsmienen, je nach den verschiedenen Lebensaltern, Körperverfassungen, dem bösen oder guten Naturell.

288. Von den Theilen und Unterscheidungsmerkmalen der Gesichter.

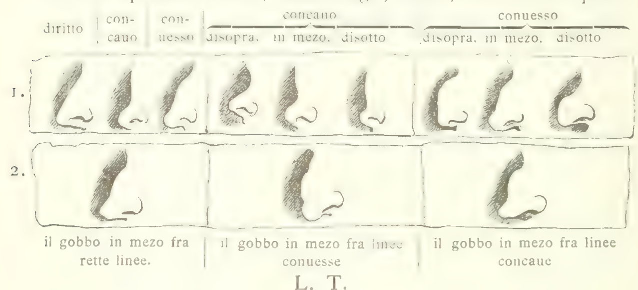
Die Stücke (der Nase), die den Nasenbuckel in die Mitte nehmen, können in acht verschiedenerlei Weise gestaltet sein, entweder sind sie nämlich gleichmässig gerade, oder gleichmässig eingebogen, oder gleichmässig ausgebogen; dies ist die erste Möglichkeit. Oder aber sie sind ungleichmässig gerade, ungleichmässig eingebogen, oder ungleichmässig ausgebogen; dies ist die zweite. Sodann können sie sein: das obere Stück gerade, das unterhalb des Buckels eingebogen, das ist Fall 3. Fall 4 ist, dass sie: das obere Stück gerade, das untere ausgebogen sind. Fall 5: sie sind oben eingebogen und unterhalb gerade. Fall 6: oben eingebogen und unten ausgebogen. Siebentens: oben ausgebogen, unten gerade; und endlich: oben ausgebogen, unten eingebogen, macht acht Fälle.

Der Uebergang von der Nase zu den Augenbraunen kann in zweierlei Art gestaltet sein, entweder er ist eingebogen oder gerade. — Die Stirn variirt in dreierlei Art, entweder sie ist eben, oder ausgehöhlt, oder gewölbt. — Ist sie eben, so kann sie dies wieder auf viererlei verschiedene Art sein: Entweder ist sie rund hervortretend am oberen Theil, oder am unteren (und dann entweder unten oder oben gerade), oder sie tritt sowohl oben wie unten rund hervor (und ist in der Mitte flach), oder sie ist endlich oben und unten eben.

*) *Oder: Und es müssen mit den Geberden des Gesichtes, die Hände und die ganze Person derartige Zustände übereinstimmend ausdrücken.*

L^A.car.23. **289.** Del fare una effigie humana in profilo, solo col sguardo d'una sol uolta.

In questo caso ti bisogna mettere à mente le uarietà de quattro membri diuersi in profilo, come sarebbe naso, bocca, mento e Fronte. diremo prima de nasi, li quali sono di tre sorti, cioè diritto, concauo e conuesso; de diritti non u'è altro che quatro uarieta, cioè lungo, corto, alto con la punta



e basso; i nasi concaui sono di tre sorti, de li quali alcuni hano la concauita nella parte superiore, alcuni nel mezo, et altri nella parte inferiore; li nasi conuessi ancora si uariano in tre modi, cioè alcuni hanno il gobbo nella parte disopra, alcuni in mezo ed altri nella parte disotto; li sporti, che metteno in mezo il gobbo del naso, si uariano in tre modi, cioè o'sono diritti, o'sono concaui, o'ueramente sono conuessi.

‖ 109. **290.** Modo di tenere à mente la forma d'uolto.

Se tu uoi hauere facilità in tenerti à mente un aria d'un uolto, impara prima à mente di molte teste ochi, nasi, bocche, menti, e gole e colli e spalli. poniamo caso, i nasi sono di dieci ragioni: diritto, gobbo, cauo, col rileuo piu su o'piu giu ch'el mezo, aquillino, pari, simo, e tundo e accuto; questi sono buoni inquanto al profilo.

in faccia i nasi sono di undici raggioni: ecquale, grosso in mezo, sotile in mezo, e la punta grossa e sotile nell'apicha-

289. Wie man ein Bildniss eines Menschen in Profil macht, den man nur ein einziges Mal angesehen hat.

Für diesen Fall muss man sich die verschiedenen Hauptmöglichkeiten, nach denen das Profil der vier verschiedenen Gesichtstheile, Nase, Mund, Kinn und Stirn, gestaltet sein kann, in's Gedächtniss prägen. Fangen wir bei der Nase an. Es gibt Nasen von drei Sorten, nämlich: die gerade, die eingebogene, die gekrümmte. Von der geraden gibt es nur vier Abarten: die lange, die kurze, die spitz hervorragende, die mit der Spitze wenig hervorragende. Von eingebogenen Nasen gibt es drei Sorten: die eine Sorte hat die Einbiegung oben, die andere in der Mitte, die dritte am unteren Ende. Die gekrümmten Nasen variiren ebenso in dreierlei Art: einige haben den Buckel oben, andere in der Mitte, noch andere am unteren Ende. Die Ausladungen, die den Nasenbuckel in die Mitte nehmen, variiren auch in dreierlei Art, entweder sie sind gerade oder ein- oder ausgebogen.

290. Art und Weise, die Form des Gesichtes im Gedächtniss zu behalten.

Willst du dir Gewandtheit darin erwerben, die Miene eines Gesichtes im Gedächtniss zu behalten, so lerne erst von vielen Gesichtern Nasen, Münde, Kinne, Kehlen und auch die Hälse und Schultern auswendig. Wir setzen den Fall, die Nasen sind von zehnerlei Art: gerade, buckelige, eingebogene, solche mit der Ausladung über, oder aber auch unter der Mitte, Adlernasen, gerade, Stumpfnasen, rundliche und spitze. Und die sind gut für's Profil.

Von vorn gesehen sind die Nasen von elferlei Art: gleichmässige, dick in der Mitte, dünn in der Mitte, die Spitze dick,

tura, sotile nella punta e grosso nell' apichatura, di larghe narici e di strette, d' alte e di basse, di busi scoperti e di busi occupati dalla punta.

et cosi trouerai diuersità nell' altre particule, delle quali cose tu dei ritrarle di naturale e metterle à mente; o' uero quando hai à fare un uolto à mente, porta con teco un picholo libretto, doue sieno nottate simili factioni, e quando hai datto una occhiata al uolto della persona, che uoi ritrare, guarderai poi in parte, quale naso, o' bocca se gli assomiglia, et fagli un picholo segno per riconosserlo, poi à casa mettilo insieme. de uisi mostruosi no parlo, perche senza fatica si tengono à mente.

291. Della bellezza de uolti.

Non si faccia muscoli con aspra difinitione, ma li dolci lumi finischano insensibilmente nelle piaceuoli e diletteuoli ombre, e di questo nasce gratia e formosità.

292. De fisonomia e chiromanzia.

Della falace fisonomia e chiromanzia non mi astendero, perche in loro non è uerità, e questo si manifesta, per che
|| 109,2. ‖ tali chimere no hanno fondamenti scientifici. uer' e, che li segni de uolti mostrano in parte la natura degli huomini, di lor uitij e complessioni; ma nel uolto li segni, che separano le guancie da' labri della bocca, elle nari del naso e casse degli occhi, sono euidenti, se sono huomini allegri e' spesso ridenti, e quelli, che poco li segnano, sono huomini operatori della cogitatione; et quelli, ch' anno le parti del uiso di gran' rileuo e profondita, sono huomini bestiali et iracondi, con pocha raggione; et quelli, ch' anno le linee interposte infra le ciglia forte euidenti, sono iracondi; e quelli, che hanno le linee trasuersali de la fronte forte liniate, sono huomini copiosi

der Nasenansatz fein, oder fein an der Spitze und breit am Ansatz, mit breiten Nasenlöchern und mit schmalen, mit in die Höhe gestülpten und mit herabgedrückten Nasenflügeln, mit von der Spitze nicht bedeckten und von ihr bedeckten Nasenlöchern.

Und ähnlich wirst du auch für die anderen Theile die verschiedenen Möglichkeiten ausfinden. Dergleichen Dinge musst du nun nach der Natur zeichnen und sie im Gedächtniss behalten, oder aber, wenn du ein Gesicht aus dem Gedächtniss machen sollst, ein kleines Büchlein mit dir nehmen, worin solche Bildungen angemerkt sind, und hast du dir nun das Gesicht der Person, die du portraitiren willst, angeschaut, so siehst du nachher im Büchlein nach, welche Nasen- oder Mundart der ihrigen gleicht, und dabei machst du dir ein kleines Merkzeichen, dass du's wiederfindest. Danach, zu Hause, setzest du das Gesicht zusammen. Von monströsen Gesichtern rede ich nicht, denn die behält man ohne Mühe im Gedächtniss. [1])

291. Von der Schönheit der Gesichter.

Man soll keine hartgeschnittenen Muskeln machen, sondern es mögen sanfte Lichter unmerklich in wohlgefällige und angenehme Schatten auslaufen, das verleiht Grazie und Formenschönheit.

292. Von Wahrsagerei aus Gesichtszügen und den Linien der Hände.

Ueber die betrügerische Physiognomik und Chiromantik werde ich mich nicht verbreiten, es ist keine Wahrheit in ihnen, und das ist offenbar, denn diese Chimären haben kein wissenschaftliches Fundament. Es ist wohl wahr, die Züge des Gesichtes zeigen uns zum Theil die Natur der Menschen, ihre Laster und ihre Geistes- und Gemüthsanlage. Aber (das geschieht ganz natürlicher Weise), die Linien, die zwischen Wangen und Lippen und den Nasenflügeln und der Nase eingefurcht oder um die Augenhöhlen her gezeichnet sind, sind sehr deutlich bei lustigen Leuten, die oft lachen. Und diejenigen, bei denen diese Linien nicht stark gezeichnet sind, sind Leute, die das Nachdenken betreiben. So sind die, deren

di lamentationi occulte o' palesi, e cosi si pò dire di molte parti.

ma della mano? tu trouerai grandissimi esserciti essere morti in una medesima hora di coltello, che nessun segno della mano è simile l' uno al' altro, et cosi in un naufragio.

293. Del porre le membra.

Le membra che durano fatica, faralle muscolose, e quelle che nō s' adoprano, facciasi senza muscoli e dolci.

294. Del' atti delle figure.

Farai le figure in tale atto, il quale sia soficiente à dimostrare quello, che la figura ha nel' animo, altrimenta la tua arte non fia laudabile.

295. *c.* D' attitudine.

La Fontanella della gola cade sopra il piede, e gitando un braccio inanti, la fontanella escie d' esso piede. e se la gamba gita in dietro, la fontanella ua inanti, e cosi si muta in ogni attitudine.

110. **296.** De mouimenti delle membra, quando si figura l' huomo, che sieno atti proprij.

Quella figura, della quale il suo mouimento non è compagno del accidente, ch' è finto essere nella mente de tal figure, mostra le membra non essere obidienti al giudicio di detta figura, e' l giudicio del 'operatore essere di poca ualitudine.

Gesichtstheile stark ausladen und tief markirt sind, viehische und zum Zorn geneigte Menschen, von wenig Vernunft; und die, welche zwischen den Augenbraunen tiefe Falten haben, sind zornig, so wie die, deren Stirn in die Quere tiefliniirte Furchen zeigt, an geheimem oder offenbarem Jammer reiche Leute sein werden. Und so kann man Aehnliches aus noch vielen Theilen schliessen.

Aber aus der Hand? — Da wirst du finden, es seien grosse Heerschaaren von Männern zur selbigen Stunde unter dem Messer umgekommen, bei deren keinem die Zeichen in der Hand mit denen der anderen die entfernteste Aehnlichkeit hatten, und so auch beim Schiffbruch.

293. Wie man die Glieder geben soll.

Die Gliedmaassen, die angestrengt werden, wirst du muskulös machen, und die, welche nicht gebraucht werden, seien ohne Muskeln und weich von Form dargestellt.

294. Von den Geberden der Figuren.

Mache die Figuren in solchen Geberden, dass diese zur Genüge zeigen, was die Figur im Sinn hat. Wo nicht, so ist deine Kunst nicht lobenswerth.

295. Von Stellung.

Die Halsgrube steht senkrecht über dem Standfuss. Und reckt man einen Arm nach vorn, so tritt die Halsgrube (nach hinten) über den Fuss hinaus. Wird aber das eine Bein nach hinten gestreckt, so tritt die Halsgrube nach vorn (über den Standfuss) hervor, und so wechselt sie bei jeder neuen Stellung.

296. Von Bewegungen der Gliedmaassen bei Darstellung des Menschen, dass es passende Geberden seien.

Entspricht die Bewegung nicht dem Zustand, in dem die Seele der Figur sein soll, so zeigt diese Figur, dass ihre Glieder ihrem Urtheil nicht folgen, und das Urtheil des Werkmeisters kein gesundes ist.

297. Ogni moto della figura finta debb' essere fatto in modo, che mostri efetto.

Quel mouimento, ch' è finto essere apropriato al' acidente mentale, ch' è nella Figura, debb' essere fatto di gran' prontitudine, e che mostri in quella grande affettione e feruore. se nō, che tal figura sara detta due uolte morta, com' è morta, perch' essa è finta, e morta un 'altra uolta, quand' essa nō dimostra moto nè di mente nè di corpo.

298. De moti proprij dimostratori del moto della mente del motore. *c.*

Li moti et attitudini delle figure uogliano dimostrare il proprio acidente mentale del 'operatore di tali moti in modo, che nissuna altra cosa possino significhare.

299. De moti proprij operati da huomini de diuerse etta.

Li moti proprij sarano di tanta maggiore o' minore prontitudine e degnita, secondo l' etta, prosperita e degnita de-l' operatore di tal moto; ciòe, ch' el moto d' un uecchio o' d' un fanciullo non sarano pronti come d' un gargione fatto, et anchora il moto d' un Re, od' altra degnita debbono essere di
110,2. maggiore grauita e reuerentia, che quelli d' un tachino, od' altro uile huomo.

300. Delli mouimenti del' huomo e d' altri animali.

Li mouimenti del huomo sopra un medesimo acidente sono infinitamente uari in se medesimi. Prouasi cosi: sia che uno dia una percussione sopra qualche obbietto, dico, che tale percussione è in due disposicioni, cioè, o' che gliè in alzare la cosa, che de' dissendere alla creatione della percussione, o' che gliè nel moto, che discende. o' sia l' uno, o' sia l' altro modo, qui nō si neghera, che'l moto non sia fatto in ispatio, et che lo spatio non sia quantità continua, et che ogni quā-

297. Jede Bewegung gemalter Figur muss Wirklichkeit zeigen.

Ist eine Bewegung als passend für den Seelenzustand, in dem sich eine Figur befinden soll, angenommen, so soll sie mit grösster Lebendigkeit dargestellt werden, so dass sie grosse Hingabe und grossen Eifer in der Figur darlege, sonst wird diese doppelt todt sein, einmal, weil sie nur vorgestellt ist, und sodann, weil sie weder Bewegung der Seele noch des Körpers zeigt.

298. Von Bewegungen, welche die eigentlichen Darleger der Gemüthsbewegung dessen, der sie ausführt, sind.

Die Bewegungen und Stellungen der Figuren sollen just den Seelenzustand dessen, der sie ausführt, zeigen, derart, dass sie nichts anderes bedeuten können.

299. Von Bewegungen, die für Menschen je nach den verschiedenen Lebensaltern die richtigen sind.

Die richtigen zukömmlichen Bewegungen werden je nach dem Alter, der Lebenskraft oder dem Wohlstand und der Würde dessen, der sie ausführt, von grösserer oder geringerer Lebhaftigkeit oder Würdigkeit sein, d. h. es wird weder die Bewegung eines Greises, noch die eines Kindes so flink sein, wie die eines erwachsenen Buben. So sei auch das Gebaren eines Königs oder einer anderen Person von Rang gravitätischer und respecteinflössender, als etwa das eines Lastträgers oder sonst eines Menschen von niedriger Condition.

300. Von den Bewegungen des Menschen und der übrigen lebenden Wesen.

Jede Bewegung, welche ein Mensch aus einem einzigen bestimmten Anlass ausführt, besteht in sich aus einer unendlichen Reihe untereinander verschiedener Bewegungen. Dies wird so bewiesen: Wir nehmen an, es führt Einer einen Stoss auf einen Gegenstand. Ich sage, die Action des Stossens könne sich hier in zweierlei Verfassung befinden. Entweder ist das Ding, welches zur Hervorbringung des Stossens herniederfahren

tita continua non sia diuisibile in infinito. adunque è cõcluso: ogni moto della cosa, che discende, è uariable in infinito.

301. D'un medesimo atto ueduto da varij siti.

Una medesima attitudine si dimostrera uariata in infinito, per che d'infiniti lochi po essere ueduta, li quali lochi hanno quantita continua, e la quantita continua è diuisibile ī infinito; adunque infinitamente uarij siti mostra ogni action' humana in se medesima.

302. De la membrificatione delli nudi e loro operationi.

Le membra degli'nnudi debbono essere piu o'meno euidenti nelli scoprimenti delli muscoli, seconda la maggiore o'minore faticha de li detti membri.

303. Delli scoprimenti o'coprimenti de muscoli di sciascun membro nell'attitudini degli animali.

Ricordo à te, pittore, che nelli mouimenti, che tu fingi
111. esser fatti dalle tue figure, che tu scopra quelli muscoli, li
quali soli s'adoprano nel moto e actione della tua Figura, e
quel muscolo, ch'in tal caso è piu adoperato,. piu si manifesti,
et quello, ch'è men'adoperato, meno si spedisca, e quello, che
null 'adopra, resti lento et molle e con poca dimostratione.

e per questo ti persuado à intendere la notomia de muscoli, corde et ossi, senza la qual noticia poco farai. e se tu

soll, erst in der Bewegung des Erhobenwerdens, oder es ist in der des Niederfahrens. In welcher von beiden Bewegungsrichtungen es auch sei, man wird nicht leugnen, dass seine Bewegung jedesmal einen Raum durchmisst, und dass dieser Raum auch jedesmal eine stetige Grösse darstellt, dass fernerhin jede stetige Grösse in's Unendliche theilbar sei. Hiermit ist also bewiesen, dass jeder Bewegung des herniederfahrenden Dinges Veränderlichkeit bis in's Unendliche eignet.

301. Von der nämlichen Action, von verschiedenem Ort aus gesehen.

Eine einzige Stellung wird eine unendliche Vielheit und Verschiedenheit (des Ansehens) zeigen, weil sie von unendlich vielen Orten aus angesehen werden kann. Diese (verschiedenen Stand-) Orte besitzen (oder bilden) Stetigkeit der Grösse, und stetige Grösse ist theilbar bis in's Unendliche. So wird also jede einzelne menschliche Action an sich in's Unendliche veränderliche Lagen herweisen.

302. Von Begliederung nackter Körper und deren (Bewegungs-) Thätigkeit.

Die Gliedmaassen nackter Figuren sollen ihre Muskulatur mehr oder weniger deutlich blosslegen, je nachdem die Anstrengung besagter Gliedmaassen grösser oder geringer ist.

303. Vom Blosslegen und Verhüllen der Muskulatur eines jeden Gliedes bei den Stellungen der lebenden Wesen.

Ich rufe dir, Maler, in's Gedächtniss, dass du bei den Bewegungen, die du als von deinen Figuren ausgeführt vorstellst, nur jene Muskeln sichtbar werden lassest, die bei der Bewegung oder Action deiner Figur zur Verwendung kommen. Der Muskel, der im vorliegenden Fall am meisten zur Verwendung kommt, trete auch am deutlichsten hervor, der, welcher gerade in geringerem Maasse gebraucht wird, werde weniger scharf bezeichnet, und ein gar nicht zum Gebrauch kommender bleibe schlaff und weich und mache sich wenig bemerklich.

Und deshalb rede ich dir zu, du sollest dich auf die Anatomie der Muskeln, Sehnen und Knochen verstehen. Denn

ritrarai di naturale, forse che quello, che tu elleggi, manchera di buoni muscoli in quel atto, che tu uoi che faccia. ma sempre non harai comodità di buoni nudi, nè sempreli potrai ritrare; meglio è per te et piu utile hauere in pratica et à mente tal uarietà.

304. De li mouimenti del huomo et altri animali.

Li Moti de gli animali sono di due spetie, cioè, moto lochale e modo actionale. il moto lochale è, quando l' animale si moue da locho à locho, e' l moto actionale è' l moto, che fa l' animale in se medesimo senza mutation di locho.

e' l moto lochale è di tre spetie, cioè salire, disendere, et andare per locho piano; à questi tre se n' aggiongie due, cioè tardo e ueloce, e due altri, cioè il moto retto et il tortuoso, et un altro apresso, cioè il saltare.

ma il moto actionale è in infinito, insieme coll' infinite operationi, le quali, non sanza suo danno spesse uolte, si procacia l' huomo.

Li moti sono di tre spetie, cioè lochale, actionale semplice, et il terzo è moto composto d' actionale co' lochale.

Tardità et uellocità nō si debbono cōnumerare nelli moti lochali, ma nelli accidenti d' essi moti.

$111_{,2}$. || infiniti sono li moti composti, perche in quelli è: balare, scermire, gioccolare, seminare, arare, remare; ma questo remare è di semplici actionali; perche il moto actionale

ohne deren Kenntniss wirst du wenig leisten. Und wolltest du dich mit Nachzeichnen nach der Natur behelfen, so wird vielleicht das Modell, das du aussuchst, gerade für die Action, die es dir machen soll, keine guten Muskeln haben. Ueberhaupt wird dir ja nicht immer die Bequemlichkeit, gute nackte Modelle zu haben, zu Gebote stehen, und du wirst auch nicht in jedem Fall solche abzeichnen können. So ist es also besser und nützlicher für dich, du hast jene Unterschiede in der Hand und im Gedächtniss.

304. Von den Bewegungen des Menschen und der übrigen lebenden Wesen.

Die Bewegungen der lebenden Wesen sind von zweierlei Art, entweder sie sind Ortsbewegung oder Actionsbewegung. Ortsbewegung ist's, wenn sich das lebende Wesen von einem Ort zum anderen begiebt, Actionsbewegung ist die, welche der thierische Körper an sich ausführt ohne seinen Standort zu wechseln.

Die Ortsbewegung ist von dreierlei Art, nämlich: Steigen, Herabsteigen und Gehen auf der Ebene. Hiermit verknüpfen sich noch zwei andere Arten, nämlich: langsame und schnelle Bewegung, und noch zwei weitere, nämlich: die gerade und die sich hin- und her windende oder krumme Fortbewegung, endlich noch eine: die springende Fortbewegung.

Was aber die Actionsbewegung anlangt, so gibt es davon unendlich viele Arten, gleich den unendlich vielen Thätigkeitsäusserungen und Beschäftigungen, die der Mensch, oft nicht ohne seinen eigenen Schaden, sich schafft.

Die Bewegungen sind (nochmals anders eingetheilt) von dreierlei Art, nämlich entweder einfach Ortsbewegung, oder einfach Actionsbewegung, oder drittens aus Orts- und Actionsbewegung zusammengesetzte Bewegung.

Langsamkeit und Schnelligkeit darf man nicht den Ortsbewegungen selbst zuzählen, sondern den Zuständen derselben.*)

Unendlich an Zahl sind die zusammengesetzten Bewegungen, denn unter sie gehören das Tanzen, Fechten, Gaukeln, Säen, Pflügen, Rudern. Allein dies Rudern ist eigentlich nur einfach

*) *Oder: sondern den sie veranlassenden (Seelen- oder Körper-) Zuständen.*

fatto dal h' uomo nel remare non si mista col lochale mediante il moto del huomo, ma mediante il moto della barcha.

305. Del moto e corso del huomo et altri animali.

Quando l' huomo od 'altro animale si moue con uellocita o' tardita, sempre quella parte, ch' è sopra la gamba, che sostiene il corpo, sarà piu bassa che la parte oposita.

306. Quando è maggior diferentia d' altezze delle spalli del huomo nelle sue actioni?

Quelle spalli o' lati del huomo o' d' altro animale harano infra loro maggior diferentia nell' altezze, delle quali il suo tutto fia di piu tardo moto. seguita 'l contrario, cioè che quelle parti del animale harano minore diferentia nelle loro altezze, delle quali il suo tutto fia di piu uelloce moto.

e questo si proua per la nona del moto lochale, doue dice: ogni graue pesa per la linea del suo moto. adonque, (IXa del moto locale.) mouendosi 'l tutto uers' alcun locho, la parte à quello unita seguita la linea breuissima del moto del suo tutto, senza dar di se peso nelle parte laterali d' esso tutto.

Risposta contra.

Dice l' aduersario, in quanto alla prima parte di sopra, non essere nescessario, che l' huomo, che sta fermo, o' che camina con tardo moto, usi al continuo la predetta ponderatione delle membra sopra il centro

Actionsbewegung. Denn die Actionsbewegung, die der Mensch beim Rudern ausführt, mengt sich nicht mit einer durch die Bewegung des Menschen selbst bewirkten Ortsveränderung, sondern diese letztere wird durch die Bewegung der Barke bewerkstelligt.

305. Von der Bewegung und dem Lauf des Menschen und der anderen lebenden Wesen.

Wenn sich ein Mensch oder ein Thier mit Schnelligkeit oder mit Langsamkeit fortbewegt, so wird stets die über dem Fuss befindliche Seite, welcher den Körper unterstützt, niedriger sein, als die entgegengesetzte.

306. Wann ist der Unterschied der Schulterhöhen bei Stellungen des Menschen am grössten?

Die Schultern oder Seiten eines Menschen oder Thieres werden um so grössere Unterschiede in ihrer Höhe zeigen, in je langsamerer Bewegung sich das Ganze, dem sie zugehören, befindet. Daraus folgt im Gegensatz, dass die Seiten des Thierkörpers um so weniger an Höhe von einander verschieden sind, in je schnellerer Bewegung ihr Ganzes begriffen ist.

Dies wird klar mit Hilfe der neunten Proposition von der Ortsbewegung, wo es heisst: Jeder Schwerkörper gravitirt in der Richtung seiner Fortbewegung. Da sich nun das Ganze (des Thierkörpers) nach einem Ort zu bewegt, so verfolgt auch der diesem Ganzen anhaftende Theil die kürzeste Linie der Fortbewegung seines Ganzen, ohne einen Theil seines Gewichtes auf die Seiten seines Ganzen abzuladen (d. h. die eine Seite stützt nicht ihr in kürzester Linie sich rasch nach vorwärts bewegendes Gewicht auf die andere Seite, kommt also auch nicht höher zu stehen als diese).

Gegenrede.

Es sagt der Gegner, was den ersten Theil des soeben Gesagten anlange, so sei es nicht nothwendig, dass ein feststehender oder auch ein langsam gehender Mensch die erwähnte Abwägung der Glieder über dem Centrum der Schwere, welches das Gewicht des Ganzen stützt, unausgesetzt zur Anwendung bringe; denn oft komme es vor, dass der Mensch

della grauità, che sostiene il peso del tutto. per che molte
112. uolt'è, che l'huomo non usa nè osserua tale regola, anzi fa tutto el contrario. con cio sia che alcuna uolta esso si pieghi lateralmente, stando sopra un sol piede, alcuna uolta scarica parte del suo peso sopra la gamba, che non è retta, cioè quella, che sipiega nel ginocchio, come si mostra nelle due figure *b, c*.

rispondesi, che quel, che non è fatto dalle spalle nella figura *c*, è fatto nel fianco, come fia dimostrato al locho suo.

307. Come 'l braccio racolto muta tutto l'huomo della sua prima ponderatione, quando esso braccio s'astende.

L'astensione del braccio racolto moue tutta la ponderatione del huomo sopra il suo piede sostentaculo del tutto, come si mostra in quel, che co' le braccia aperte ua sopra la corda senza altro bastone.

308. Del huomo et altri animali, che nel mouersi con tardità nō hano il centro della grauita tropo remoto dal cētro delli sostentaculi.

Quello animale hara il centro delle gambe lor' sostentaculi tanto piu uicino all'apendiculo del centro della grauita, il quale sarà di piu tardo mouimento, e cosi de cōuerso quello hara il centro delli sostentaculi piu remoto dal apendiculo del centro della grauità sua, il quale fià di piu uelloce moto.

309. Del huomo, che porta un peso sopra le sue spalli.

112,2. Sempre la spalla del huomo, che sostiene il peso, è piu alta che la spalla senza peso; e questo si dimostra nella figura posta in mezo, per la quale passa la linea centrale di tutt'il peso del huomo e del peso da lui portato; il qual peso com-

die Regel nicht beobachte und keinen Gebrauch von ihr mache, sondern vielmehr das ganz Entgegengesetzte thue. Zuweilen neige er sich nämlich, auf einem Fusse stehend, seitwärts über, und manchmal lade er einen Theil seines Gewichtes auf das Bein ab, das nicht gerade steht, sondern im Knie eingebogen ist, wie sich dies bei den beiden Figuren *b* und *c* zeigt.

Die Antwort hierauf lautet: Das, was bei der Figur *c* die Schulter nicht ausführt, geschieht in der Hüfte, wie seinesorts dargelegt werden soll.

307. Wie der zuvor an den Körper angelegte Arm, wenn er ausgestreckt wird, den ganzen Menschen aus seiner ersten Schwerevertheilung herausbringt und diese verändert.

Die Ausstreckung des zuvor an den Körper angelegt gewesenen Armes verändert die ganze Gleichgewichtsstellung des Menschen auf dem Fuss, der das Ganze unterstützt und aufrecht hält. Dies kann man deutlich an Einem sehen, der mit offenen Armen, ohne Stock auf dem Seile geht.

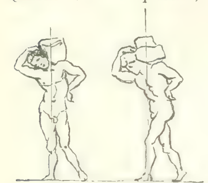
308. Vom Menschen und andern Thierkörpern, die bei langsamer Bewegung das Centrum der Schwere nicht sehr entfernt vom Centrum der Stützen haben.

In je langsamerer Bewegung ein Thierkörper sich befindet, um so näher wird er den Mittelpunkt der Füsse, auf die er sich stützt, der Senkellinie bringen, die vom Centrum der Schwere seines ganzen Körpers herabhängt. Und umgekehrt, wird bei dem Thierkörper, der in der schnellsten Bewegung ist, der Mittelpunkt der Stützen am weitesten von dieser Perpendikellinie des Schwerpunktes fortgerückt sein.

309. Vom Menschen, der Gewicht auf seinen Schultern trägt.

Die Schulter des Mannes, die das Gewicht trägt, ist stets höher als die unbelastete. Dies zeigt sich an der hier in der Mitte des Blattes beigefügten Figur, durch welche die Mittel-

posto, se no' fusse diuiso con ecqual soma sopra 'l centro della gamba, che possa, sarebbe nescessità, che tutt' il composto ruinasse; ma la nescessita prouede che tanta parte del peso natural' del' huomo si gitta da uno de' lati, quant' è la quantita del peso acidētale, che s' aggiongie dal' oposito lato; e questo far non si po', se l' huomo nō si piega e nō si bassi dal lato suo piu lieue con tanto piegamento, che partecipi del peso acidentale da lui portato; e questo far nō si po, se la spalla del peso nō s' inalza, e la spalla lieue nō s' abassa. e questo è il mezo, che l' artefitiosa nescessita a trouato in tale actione.



310. Della ponderation del' huomo sopra li suoi piedi.

Sempre il peso del huomo, che possa sopra una sola gamba, sarà diuiso con equal parte oposita sopra il centro della grauita,*) ch' el sostiene.

311. Del homo, che si moue.

L' huomo, che si moue, arà il centro della sua grauita sopra il centro**) della gamba, che possa in terra.

312. Della bilicatione del peso di qualunchē animale inmobile sopra le sue gambe.

La priuatione del moto di qualunch animale, il qual si
113. possa***) li suoi piedi, nasce dalla priuatione della inequalità, ch' anno infra loro l' oppositi pesi, che si sostengono sopra i loro piedi.

---

*) *e della gamba.* **) *Wöhl: fuori del centro.* ***) *sopra.*

linie des gesammten Gewichtes, des Mannes und der Last, die er trägt, hingezogen ist. Dieses zusammengesetzte Gewicht würde nothwendig zur Erde stürzen, wäre seine Summe nicht zu gleichen Theilen über dem Mittelpunkt des Standfusses vertheilt. Aber die Nothdurft sorgt dafür, dass so viel von dem natürlichen Gewicht des Mannes sich auf die eine Seite hin wirft, als die Quantität des zufälligen Gewichtes ausmacht, die auf der entgegengesetzten Seite (zum natürlichen Gewicht) hinzukam. Dies kann nun nicht geschehen, ohne dass der Mann sich auf der nicht belasteten Seite einbiegt, und also hier niedriger wird. Und zwar muss die Einbiegung so viel betragen, dass die eingebogene Seite an (der Stellung zu Gleichgewicht oder der Unterstützung) der zufälligen, vom Manne getragenen Last ihren Antheil mit bekomme. Und dies kann wieder nicht bewerkstelligt werden, wenn die lasttragende Schulter nicht in die Höhe geht und die unbelastete herab. Dies ist das Auskunftsmittel, welches die erfinderische Nothdurft bei dieser Action entdeckte.

310. Von der Abwägung der Schwere des Menschen über dessen Füssen.

Die Körperlast eines Mannes, der auf nur einem Beine ruht, wird stets über den Mittelpunkt der Schwere (und des Fusses), auf dem sie sich aufrecht hält, so getheilt sein, dass die Gewichtstheile hüben und drüben gleich sind.

311. Vom Menschen, der sich fortbewegt.

Ein Mann, der sich fortbewegt, wird seinen Schwerpunkt über der Mitte des Fusses*) haben, der auf der Erde aufruht.

312. Von der gleichen Vertheilung der Körperlast eines jeden beliebigen unbeweglich stehenden Thieres auf dessen Beine.

Das Aufhören der Bewegung bei einem auf seinen Füssen ruhenden Thier kommt von dem Aufhören der Ungleichheit der einander gegenüber befindlichen Gewichtstheile her, die sich auf die ihnen unterstehenden Füsse stützen.

---

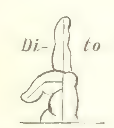
*) *Wohl: über die Mitte des Fusses hinaus.*



313. *a.* Delli piegamēti e suoltamēti del huomo.

Tanto diminuisce l' homo nel piegamento de l' uno de suoi lati, quant' egli crescie nell' altro suo lato opposito. e tale piegatura sara all' ultimo subdupla alla parte, che s' astende; et di questo si fara particulare tratato.

L°A.car.14. **314.** De piegameti.



Tanto, quanto l' uno de lati de membri piegabili si fara piu lungho, tanto la sua parte opposita sara diminuita. La linea centrale estrinsicha de lati, che nō si pieghano de membri piegabili,
L°A.car.14. mai diminuiscano o' crescano di loro lunghezza.

L°A.car.13. **315.** D'equiparantia.
*)
Sempre la figura, che sostiene peso fuor di se et della linea Centrale della sua quantita, debbe gitar tanto peso naturale od' acidentale dall' opposita parte, che faccia equiparātia di pesi intorno alla linea centrale, che si parte dal centro della parte del pie, che si possa, e passa per tutta la soma del peso sopra essa parte de piedi in terra possata.

L°A.car.14. Vedesi naturalmēte uno, che piglia un peso da l' uno de bracci, gittare fuori di se il braccio opposito; et se quello non
113,2. basta à fare l' equiparantia, ui porgie tanto di peso | di se medesimo, piegandosi, che si fa soficiente à resistere à l' aplicato peso. si uede ancora in un, che sia per cadere riuerscio l' un de suoi lati laterali, che sempre gitta infuori il braccio dall' opoposita parte.

L°B.car.15. **316.** De moto Humano.

Quando tu uoi fare l' huomo motore d' alcuno peso, considera, che li moti sono da essere fatti per diverse linee, cioè

*) *Unbestimmt ob 13 oder 14.*

313. Von den Einbiegungen und (Um-) Wendungen des Menschen.

Der Mensch wird auf der Seite, die er einbiegt, so viel kürzer, als er auf der entgegengesetzten zunimmt. Und das Maass der eingebogenen Seite kann schliesslich die Hälfte des Maasses der gestreckten ausmachen. — Ueber dieses Thema wird eine besondere Abhandlung gemacht werden.

314. Von den Biegungen.

Um so viel, als die eine Seite der biegsamen Glieder länger wird, verkürzt sich die gegenüberbefindliche. Die äusserliche Mittellinie der nicht biegsamen Seiten von biegsamen Gliedern verkürzt oder verlängert sich niemals. *)

315. Von Herstellung des Gleichgewichts.

Eine Figur, die ein Gewicht von sich und der Mittellinie ihrer Masse weghält, muss auf der entgegengesetzten Seite soviel natürliches (eigenes) oder aber zufälliges Gewicht hervorstrecken, als noththut, die Gewichte um die Centrallinie her in's Gleiche zu bringen, die von der Mitte des aufruhenden Theiles des Standfusses herkommt, und durch die ganze Summe des Gewichtes hindurchgeht, das sich über diesem auf die Erde gesetzten Theil der Füsse [1]) befindet.

Einen, der ein Gewicht mit dem einen Arm aufnimmt, sieht man ganz natürlicherweise den gegenüberstehenden Arm von sich abstrecken. Und genügt derselbe nicht zur Herstellung des Gleichgewichts, so thut er, indem er sich überbiegt, noch so viel von seinem übrigen Körpergewicht hinzu, dass es ausreicht, dem fremden Gewicht die Wage zu halten. Auch sieht man Einen, der im Begriff ist, nach einer Seite querüber zu fallen, stets auf der anderen Seite eiligst den Arm hervorstrecken.

316. Von der menschlichen Bewegung.

Willst du einen Mann darstellen, der irgend eine Last bewegt, so ziehe in Betracht, dass hiebei die Bewegungen in

*) *Z. B. die Mittellinie der Profilansichten von Fingergliedern.*

o' di basso in alto con semplice moto, come fa quello, che chinandosi piglia il peso, che dirizzandosi uol' alzare, o' quando si uole strascinarsi alcuna cosa dietro, o' uero spingiere in' anti, o' uoi tirare in basso con corda, che passa per charuchola.

Qui si ricorda, ch' el peso del' huomo tira tanto, quanto il centro della grauita sua è fori del centro del suo sostentaculo; à questo s' aggiongie la forza, che fanno le gambe e schiena piegata nel suo derizzarsi.

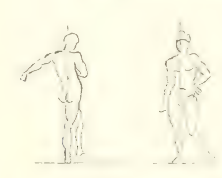
Mai si disende o' sale, nè mai si camina per nisuna linea, ch' el piede di dietro non alzi 'l calcagno.

317. Del moto creato dalla destruttione del bilicho.

Il moto è creato dalla destruttione del bilicho, cioè della equalita; inperoche nesuna cosa per se si moue, che non escha del suo bilicho, e quella si fa piu uelloce, che piu si rimoue dal predetto suo bilicho.

L°A. car. 39. **318.** Del bilicho delle figure.

Se la Figura possa sopra un de suoi piedi, la spalla di quello lato, che possa, fia sempre piu bassa che l' altra, e la fontanella della gola sara sopra il mezo della gamba, che possa. e' l medesimo ‖ achadera per qualunche linea noi uederemo essa Figura, essendo senza braccia sportanti*) molto fuori della Figura, o' senza peso à dosso, o' in mano, o' in ispalla, o' sportame͞to della gamba, che nō possa, inanzi o' indietro.

114. 

---

*) *Cod.: non.*

verschiedenerlei Richtung gehen können, entweder von unten nach oben mit einfacher Bewegung, wie sie der ausführt, der, sich bückend, die Last erfasst, die er nun, sich aufrichtend, in die Höhe heben will; oder aber, wie sie der ausführt, der etwas hinter sich her schleifen, oder vor sich her schieben, oder auch an einem Strick, der über eine Rolle läuft, niederziehen will.

Und hier wird daran erinnert, dass das Gewicht des Menschen in dem Verhältniss (mehr) Zugkraft ausübt, in dem der Schwerpunkt des Mannes über den Mittelpunkt von dessen Stütze hinausfällt. Dieser (Gewicht-) Kraft gesellt sich die Kraft, welche die Beine und der Rücken anstrengen, wenn sie sich aus ihrer Biegung heraus gerade strecken.

Man kann weder abwärts noch aufwärts steigen, noch überhaupt in irgend einer Richtung gehen, ohne dass der zurückbleibende Fuss den Absatz hebe. [1])

317. Von der Bewegung, die durch Aufhebung des Gleichgewichtes bewirkt wird.

Die Bewegung wird durch die Aufhebung des Gleichgewichtes hervorgebracht. Denn es bewegt sich nichts, ohne dass es aus seinem Gleichgewicht herauskomme. Und am schnellsten wird sich bewegen, was am weitesten von seiner Gleichgewichtslinie abkommt.

318. Von der Senkellinie der Figuren.

Ruht eine Figur auf dem einen Fuss, so wird die Schulter der Standseite stets niedriger als die andere, und die Halsgrube wird sich mitten über dem Standbeine befinden. Dies wird zutreffen, von welcher Seite wir die Figur auch sehen mögen, wenn dieselbe nämlich die Arme nicht weit von sich streckt, oder nicht Gewicht auf dem Rücken, der Schulter oder in der Hand trägt, und nicht das eine Bein, auf dem sie nicht aufruht, weit nach vorn oder nach hinten streckt.

319. *a.* Della gratia delle membra.

Le membra col corpo debbono esser acomodate con gratia al proposito dell' effetto, che tu uoi, che faccia la Figura. et se tu uoi fare Figura, che dimostri in se leggiadria, debbi fare membra gentili e distese, senza dimostratione di tropo muscoli, e que' pochi, ch' al proposito farai dimostrare, fagli dolci, cioè di pocha euidentia, con ombre nō tinte; et le membra, massimamēte le braccia, disnodate, cioè che nissun membro non istia in linea diritta col membro, che s' aggiongie con seco; et s' el fianco, polo del homo, si troua per lo possare fatto, ch' el destro sia piu alto del sinistro, farai la giontura della spalla superiore piouere per linea perpendiculare sopra al piu eminente oggietto del fiancho, et sia essa spalla destra piu bassa che la sinistra, e la fontanella stia sempre superiore al mezo de la giontura del piede, disopra che possa; la gamba, ch' non possa, habb' il suo ginocchio piu basso che l' altro e presso àll' altra gamba.

l' attitudini della testa e braccia sono infinite, però non mi stendero in darn' alcuna regola, pure diro, ch' elle sieno facili e grate con uarij storcimenti, e di unir co' lle menti le gionture, che ui sono date, aciò nō paino pezzi di legni.

320. *b.* Della comodita delle membra.

|114.2. In quanto alla comodita d' esse membra, hauerai à | considerare, che quando tu uoi figurare uno, che per qualch' acidente s' habbi da uoltar' in dietro o' per canto, che tu nō facci mouere li piedi e tutte le membra in quella parte, doue uolta la testa, n' anzi, farai operare con partire esso suolgimento in quatro gionture, cioè, quella del piede, e del ginocchio, e fianco, e collo. e s' e' possera sulla gamba destra, farai il ginocchio della sinistra piegare in dentro, et il suo piede sia elleuat' alquanto di fuori; e la spalla sinistra sia alquanto piu bassa ch' èla destra; e la nucha si scontri à quel medesimo

319. Von der Anmuth der Gliedmaassen.

Die Gliedmaassen sammt dem Körper sollen sich zu dem, was du die Figur gerade willst ausführen lassen, mit Leichtigkeit und Grazie anschicken. [1]) Willst du eine Figur machen, die Lieblichkeit zeigt, so mache ihr feine und schlank gestreckte Gliedmaassen, ohne Ausprägung allzu vieler Muskeln; die wenigen, die du sie dem Zweck entsprechend zeigen lässest, seien weich, d. h. wenig merklich, mit Schatten von geringer Dunkelheit. Und die Gliedmaassen, sonderlich die Arme, machst du locker bewegt, nämlich so, dass keines ihrer Glieder mit dem anderen an ihm ansitzenden Gliede gerade gerichtet stehe. Und stehen die Hüften, die Pole der Menschengestalt, so, dass die rechte höher ist, als die linke — weil der Körper auf ihr ruht — so lässest du das über ihr stehende Schultergelenk sich genau senkrecht über ihre hervorragendste Stelle biegen, und es sei diese rechte Schulter niedriger als die linke. Die Halsgrube stehe stets mitten über dem Gelenk des Standfusses, das nicht aufruhende Bein sei mit dem Knie, das nahe zum anderen Bein herangebogen sei, niedriger als das andere.

Von Stellungen des Kopfes und der Arme gibt es unendliche, deshalb werde ich mich nicht darüber verbreiten, Regeln dafür zu geben, und will nur gesagt haben, dass auch sie leicht und anmuthig bewegt sein sollen, und das Kinn und die (Hals-) Gelenke, die dort vorhanden sind und zur Anwendung kommen, in verschiedenartigen Wendungen zusammenkommen, damit sie nicht wie Stücke Holz aussehen.

320. Von der Bequemlichkeit der Gliedmaassen.

Was die Bequemlichkeit der Gliedmaassen anlangt, so hast du Folgendes in Betracht zu ziehen: Willst du Einen darstellen, der sich irgend eines zufälligen Anlasses willen nach rückwärts oder seitwärts umzuwenden hat, so lässest du ihn nicht die Füsse und alle Glieder zugleich nach der Seite hin bewegen, wohin er den Kopf dreht, sondern wirst ihn vielmehr die Wendung so bewerkstelligen lassen, dass er sie auf vier Gelenke vertheilt, nämlich auf das Fuss-, Knie-, Hüft- und Halsgelenk. Und steht er [1]) auf dem rechten Bein, so lasse das Knie des linken sich einwärts biegen und den linken Fuss sich

locho, dou' è uolta la noce di fori del pie sinistro; e la spalla sinistra sopra la punta del piè destro per pendicular' linea. e sempre usa le figure, che, dou' è uolta la testa, e non ui si uolga il petto; che la natura per nostra comodità ci a fatto 'l collo, che con facilita po servire à diuerse bande, uolendo l' occhio uoltarsi in uarij siti, et à questo medesimo sono in parte ubbidienti l' altre gionture.

et se fai l' huomo à sedere, et che le sue braccia s'hauessino qualche uolta à doperare in qualche cosa trauersa, fa, ch' el petto si uolga sopra la giontura del Fianco.

321. D' una Figura sola fuori della storia.

Ancora non replicare le membra ad' un medesimo moto alla Figura, la qual tu fingi essere sola, cioè, che se la Figura mostra di correre sola, che tu nō li facci tutte due le mani inanzi, ma una inanti e l' altra in dietro, perche altramente nō po correre; et che s' el pie destro è inanzi, ch' el braccio destro sia in dietro e' l sinistro inanzi; perche senza tal dispo-
115. sitione nō si po correr' bene. et se ‖ sara fatto uno che segha,*)
che habbi una gamba, che si gitti alquanto inanzi, et fa, che l' altra ritorni sotto la testa, e' l braccio alla **) superiore scambi 'l moto e uada inanti. e cosi di questo si dira à pieno nel libro de mouimenti.

322. Quali sono le principali importantie, che s' apartiene alla Figura?

Fra le principali cose importanti, che si ricchiede nelle figurationi degli animali, è situare bene la testa sopra le spalli, et il busto sopra li fianchi, et li fianchi et spalle sopra li piedi.

---

*) *segga.* **) *à ella (cioè, alla gamba ritirata).*

an der Aussenseite etwas vom Boden erheben. Die linke Schulter stehe etwas niedriger als die rechte, und das Genick stosse an dieselbe Senkrechte und sehe gegen die gleiche Seite wie der äussere Knöchel des linken Fusses, die linke Schulter stehe perpendicular über der Spitze des rechten Fusses; und richte die Figuren immer so ein, dass die Brust nicht auch dahin gewandt ist, wohin sich der Kopf umdreht. Denn die Natur gab uns zu unserer Bequemlichkeit den Hals, der, wenn sich das Auge nach einer anderen Gegend hin richten will, mit Leichtigkeit den Dienst des Umwendens nach verschiedenen Seiten hin thut; und so sind dem Auge auf die gleiche Art auch die anderen Gelenke zum Theil dienstbar.

Machst du einen Mann, der im Sitzen mit seinen Armen, wie das wohl vorkommt, querüber etwas zu verrichten hat, so lasse seine Brust sich über das Hüftgelenk umwenden.

321. Von einer Figur allein, ausserhalb der Historie.

Auch an einer Figur, die du allein vorstellst, sollst du die (correspondirenden) Gliedmaassen nicht gleiche Bewegung machen lassen; z. B., wenn eine Figur für sich allein läuft, so lasse sie nicht beide Hände nach vorn strecken, sondern eine nach vorn und die andere nach hinten, denn anders kann sie nicht laufen; ist der rechte Fuss voran, so gehe der rechte Arm zurück, denn ohne solche Disposition kann man nicht gut laufen. Und wird Einer dargestellt, der sitzt,*) so stelle er das eine Bein etwas hervor, und das andere lasse unter den Kopf zurücktreten; der Arm darüber habe die entgegengesetzte Richtung und gehe nach vorn. Und hievon soll denn im Buch von den Bewegungen erschöpfend geredet werden.

322. Welches sind die ersten Haupterfordernisse bei einer Figur?

Zu den allerersten Hauptansprüchen, die an die Darstellung des thierischen Leibes gemacht werden, gehört, dass der Kopf gut auf die Schultern, der Oberkörper ebenso auf die Hüften gesetzt, und Hüften und Schultern richtig über die Füsse gestellt werden.

---

*) *Cod.: sägt.*

L°A.car.51. **323.** *b.* Del bilicare il peso intorno al centro della grauita de corpi.

La Figura, che senza moto sopra li suoi piedi si sostiene, darà di se equali pesi oppositi intorno al centro del suo sostentaculo.

L°A.car.51. Dico, che se la figura sanza moto sara possata sopra li suoi piedi, che se gitta un braccio inanti al suo petto, che gitti tanto peso naturale in dietro, quanto egli ne gitta del naturale e accidentale inanti. e quel medesimo dico di ciascuna parte, che sporta fuori del suo tutto oltra 'l solito.

L°A.car.51. **324.** Delle figure, ch'anno à maneggiare o'portare pesi.

Mai si leuarà o'porterà peso dal huomo, che nō mandi di se piu d'altretanto peso, ch'è quello, che uol leuare, e lo sporti in opposita parte à quella, doue esso leua il detto peso.

L°A.car.32. **325.** *e.* Dell'attitudine delli huomini. Δ.

‖ 115,,2. ‖ Siano l'attitudini delli huomini con li lor membri in tal modo disposti, che con quelli si dimostri la intentione de loro animi.

L°A.car.32. **326.** Varietà d'attitudini.

Pronuncisi gli atti nelli huomini secondo le loro ettà e dignità, et si uarino secondo le spetie, cioè le spetie de maschi da quelle delle femine.

L°A.car.48. **327.** *b.* Dell'attitudini delle Figure.

Dico, ch'el pittore debbe notare l'attitudini et li moti delli huomini nati da qualunche accidente inmediate; sieno notati o'messi nella mente, et non aspettare, ch'el atto del piangiere sia fatto fare à uno in proua sanza grā causa di pianto, e poi ritrarlo, perche tale atto, non nascendo dal uero

323. Vom Abwägen des Gleichgewichtes um den Schwerpunkt der Körper her.

Die Figur, die sich unbeweglich auf ihren Füssen aufrecht hält, vertheilt ihr Gewicht zu gleichen, einander gegenüberstehenden Theilen um das Centrum ihrer Stütze her.

Ich will hiemit sagen, dass die Figur, die unbeweglich auf ihren Füssen steht, wenn sie einen Arm vor die Brust streckt, ebensoviel von ihrem natürlichen Gewicht nach hinten ausladen muss, als der Arm eigenes oder fremdes Gewicht nach vorn streckt. Und das Gleiche sage ich bezüglich eines jeden anderen Theiles, der aus seiner gewöhnlichen Lage am Ganzen hervorgereckt wird.

324. Von den Figuren, die Lasten zu handhaben oder zu tragen haben.

Nie wird ein Gewicht von einem Manne aufgehoben oder getragen werden, ohne dass dieser mehr denn ebensoviel Gewicht, als er aufheben will, von sich streckt, und zwar nach der entgegengesetzten Seite hin, als wo er das fragliche Gewicht aufhebt.

325. Von den Stellungen der Menschen.

Es seien die Stellungen, welche die menschlichen Figuren mit ihren Gliedmaassen machen, so disponirt, dass sich in ihnen die Absicht der Seele deutlich ausspricht.

326. Verschiedenheit der Stellungen.

Die Geberden seien so ausgesprochen, wie es dem Lebensalter und dem Rang des dargestellten Mannes gemäss ist, und seien verschieden nach der Art, d. h. nach Männer- oder Weiberart.

327. Von den Stellungen der Figuren.

Ich sage, dass sich der Maler die Stellungen und Bewegungen, welche die Leute aus irgend welcher Gemüthsbewegung unmittelbar machen, merken muss. Sofort seien sie (nach der Natur) aufnotirt, oder aber in's Gedächtniss eingeprägt. Und erwarte nicht, dass dir Einer den Act des Weinens zum Schein,

caso, non sara nè pronto nè naturale; ma è ben buono, hauerlo inprima notato dal caso naturale, e poi far stare uno in quel atto, per uedere alcuna parte al proposito, e poi ritrarlo.

328. Dell' attentione de circonstanti adun caso notando.

Tutti li circonstanti di qualunche caso degno d' esser notato stano con diuersi atti admiratiui à considerare esso atto, com' è, quando la giustitia punisce li mal fattori; et se'l caso è di cosa diuota, tutti li circonstanti dirizzino li lor occhi con diuersi atti di diuottione à esso coso, com' è il mostrare l' ostia nel sacriffìcio et simili; e s' ellè caso degno di riso, o' di pianto, in questi non è nescessario, che tutti li circonstanti
116. uoltino li occhi ad' esso caso, ma con diuersi | mouimenti, e che gran parte di quelli si ralegrino o' si dolghino insieme; et s' el
(Libro caso è pauroso, li uisi spauentati di quelli, che fugono, fac-
IV de ciano gran dimostratione di timore e di fuga, con uari moui-
li moti.) menti, come si dira nel quarto libro de li moti.

329. Qualita de nudi.

Non fare mai una figura, ch' abbia del sotile, con muscoli di tropo rileuo; imperoche li huomini sotili non hanno mai tropa carne sopra l' ossa, ma sono sotili per carestia di carne, et dou' è pocha carne, non po essere grossezza di muscoli.

330. *b.* Come li muscolosi sono corti e grossi.

Li muscolosi hanno grosse l' ossa, et sono huomini corti e grossi, et ano carestia di grasso, impero' che la carnosità de

und ohne dass er ernsthafte Ursache zum Weinen hat, vormache, und du denselbigen danach abzeichnen könntest, denn da dieser Act so nicht aus einem wirklichen und unvorhergesehenen Anlasse hervorgeht, so wird er nimmermehr weder unmittelbar lebendig noch natürlich ausfallen. Aber das ist wohl gut, sich ihn zuvor nach einem wirklichen Fall gemerkt zu haben, und dann Einen in derselben Stellung sich hinstellen zu lassen, um irgend welche Einzelheit oder Einzelform, die dabei nöthig ist, zu sehen, und ihn dann abzuzeichnen.

328. Von der Aufmerksamkeit der Umstehenden, die auf einen Fall Acht haben.

Alle, die bei irgend einem beachtenswerthen Falle zugegen sind, stehen mit verschiedenerlei Geberden gespannter Aufmerksamkeit da, wie z. B. wenn die Gerechtigkeit die Uebelthäter bestraft. Und ist der Vorgang ein frommer, so richten alle Umherstehenden ihre Augen unter verschiedenartigen Geberden der Andacht dahin, wie z. B. wenn beim Messopfer die Hostie gezeigt wird, oder dergleichen. Ist der Vorfall lachens- oder weinenswerth, so ist es dann nicht nöthig, dass alle Umstehenden die Blicke auf ihn hin gerichtet halten, sondern sie können diese in verschiedenerlei Art bewegen, und zum grossen Theile lachen oder weinen sie mit einander. Ist der Vorfall aber furchterregender Natur, so sollen die erschrockenen Gesichter der Fliehenden grosse Furcht an den Tag legen und Hast zu entfliehen, wie im vierten Buche von den Bewegungen gesagt werden soll.

329. Arten nackter Körper.

Eine Figur von feiner, dünner Art mache nie mit zu stark hervortretenden Muskeln, denn schmächtige Menschen haben niemals allzuviel Fleisch auf den Knochen, vielmehr sind sie ja aus Armuth an Fleisch dünn, und wo wenig Fleisch ist, da kann keine Muskelfülle sein.

330. Wie die Muskulösen kurz und dick sind.

Bei den Muskulösen sind die Knochen dick, und sie sind kurze und breite Menschen und haben wenig Fett. Denn die

muscoli per loro accrescimēto si ristringono insieme, et il grasso, che infra loro si sole interporre, u'non ha locho, e li muscoli in tali magri, essendo in stretti contatti infra loro, no potendosi dilattare, crescono in grossezza, et piu crescono in quella parte, ch'è piu remota dali loro stremi, cioè inuerso il mezo della loro larghezza e lunghezza.

331. Come li grassi non hanno grossi muscoli.

Anchora che li grassi sieno in se corti e grossi, com'è li antidetti muscolosi, essi hanno sotili muscoli, ma la lor pelle ueste molta grassezza spungosa e uana, cioè piena d'aria; e pero essi grassi si sostengano piu sopra dell'acqua, che non
116,2. fano li muscolosi, ch'anno la pelle ripiena, e dentro à essa men quantità d'aria.

332. Quali sono li muscoli, che spariscano nelli mouimenti diuersi del huomo?

(Libro della varieta dei muscoli nei movimenti.) Nel alzare et bassare delle braccia le poppe spariscano, od elle si fano di piu rileuo, e'l simile fano li rilieui de fianchi nel piegarsi in fuori o'in dentro delli*) loro fianchi; e le spalli fan piu uarieta, e li fianchi et il collo, che nessu'altra giotura, perche hano li moti piu uariabbili. et di questo si fara un Libro particulare.

L° A. car. 14. 333. De Muscoli.

Li membri no debbono hauere nella giouentu pronuntiatione di muscoli, perche è segno di fortezza atempata, et ne'giouanetti non è tempo, nè matura fortezza.

333 a. De muscoli *(andere Tinte)*.

L° A. car. 14. Sieno i sentimenti delle membra pronutiati piu o'meno euidenti, secondo che piu o meno sarano affaticati.

L. A. car. 14. Sempre i muscoli di quelle membra sarano piu euidenti, i quali in maggior fatica sarano essercitati.

*) *Cod.: nelli.*

Fleischmasse der Muskeln wird durch das Stärkerwerden dieser dichtgedrängt, und das Fett, das sich zwischen die Muskeln zu setzen pflegt, hat keinen Platz. Und da bei solchen Fettlosen die Muskeln dicht aneinandergedrängt liegen und sich nicht in die Breite ausdehnen können, so wachsen sie in die Dicke, und zwar zumeist an der Stelle, die am meisten von ihren Enden entfernt ist, d. h. gegen die Mitte ihrer Breite und Länge hin.

331. Wie die Fetten keine dicken Muskeln haben.

Wenn schon die Fetten kurz und dick von Person sind, wie die eben erwähnten Muskulösen, so haben sie doch dünne Muskeln, aber ihre Haut umhüllt viel schwammiges und eitel undichtes, d. h. Luft enthaltendes Fett. Deshalb halten sich auch solche Fette besser über dem Wasser, als Muskulöse, deren Haut inwendig gut ausgefüllt ist, und weniger Luft enthält

332. Welches sind die Muskeln, die bei den verschiedenen Bewegungen des Menschen verschwinden?

Beim Heben oder Senken der Arme verschwinden die Brüste, oder sie treten mehr hervor, und das Aehnliche thun die hervorstehenden Fleischtheile der Seiten, wenn die Hüften aus- oder eingebogen werden. Und Schultern, Seiten und Hals verändern ihr Aussehen mehr, als irgend welches andere Gelenk, denn sie haben mannigfaltigere Bewegungen. — Und hierüber soll ein besonderes Buch verfasst werden.

333. Von den Muskeln.

Bei der Jugend dürfen die Gliedmaassen keine scharf ausgeprägten Muskeln haben, denn diese sind das Zeichen gezeitigter Stärke, und junge Bürschlein haben weder viel Zeit hinter sich, noch ist reife Kraft in ihnen.

333 a. Von Muskeln.

An den Gliedern soll das Muskelspiel in dem Grade mehr oder weniger deutlich ausgesprochen sein, in dem die Glieder mehr oder weniger angestrengt werden.

Stets werden an jenen Gliedern die Muskeln am deutlichsten sein, die am meisten und angestrengtesten gebraucht werden.

L° A. Quelli muscoli sarano ne' lor membri manco sculpiti, li
car. 14. quali fieno da minor fatica essercitati.

L° A. Sempre li muscoli, che sono afaticati, sono piu alti et piu
car. 14. grossi che quelli, che stano in riposso.

L° A. Mai le linee centrali intrinsiche de membri, che si pie-
car. 14. gano, stano nella lor naturale lunghezza.

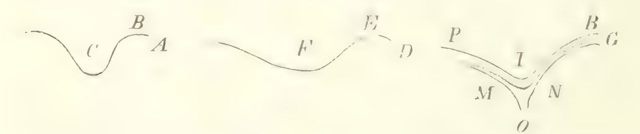
L° A. Li muscoli grossi e lati sieno fatti alli potenti, con le
car. 20. membra concorrenti à tal dispositione.

334. Di non fare tutti li Muscoli alle Figure, se nō sono di gran fatica.

Non uolere fare tutti li Muscoli alle tue figure euidenti,
117. | perche anchora ch' essi sieno à i loro siti, e' non si fano di grand' euidentia, se le membra, dou' essi sono situati, no sono in grande forza o' fatica; et le membra, che restan senza essercitio, sieno senza dimostratione di muscoli. et s' altrimente farai, piu tosto un sacho di noci che figura humana harai imitato.

335. De muscoli de gli animali.

Le concauita interposte infra li Muscoli non debbono essere di qualita, che la pelle paia che uesta dui bostoni posti in comune loro contatto, nè etiam che paino dui bastoni alquato remossi da tal contatto, e che la pelle penda in uano con



curuita larga, com' è *F,* ma che sia, com' è *I,* possata sopra il grasso spungoso, interposto nelli angholi, com' è l' angholo *M N O,* il quale angolo nasce dal fine del contatto degli muscoli; et perche la pelle non pò discendere in tal angolo, la na-

Diejenigen Muskeln an den Gliedern werden weniger ausgeprägt sein, welche in minderer Anstrengung geübt werden.

Die angestrengten Muskeln sind stets höher und dicker, als die in Ruhe befindlichen.

Die inneren Mittellinien haben an gebogenen Gliedmaassen niemals ihre natürliche Länge (d. h. wie wenn die Glieder gestreckt wären).

Dicke und breite Muskeln mache man den Starken, mit Gliedern, wie sie zu solcher Körper-Anlage beitragen und sich zu ihr vereinigen.[1])

334. Dass man an den Figuren nicht alle Muskeln machen soll, wenn sie nicht in grosser Anstrengung sind.

Wolle an deinen Figuren nicht alle Muskeln deutlich machen, denn wennschon dieselben an ihrem Platze vorhanden sind, so werden sie doch nicht sehr deutlich sichtbar, wenn die Gliedmaassen, an denen sie sich befinden, nicht in grosser Kraftspannung oder Arbeit sind. Und die Gliedmaassen, die unbeschäftigt bleiben, seien ohne Hervorhebung der Muskulatur. Thust du nicht so, so wirst du statt einer Figur eher einen Sack voll Nüsse nachgeahmt haben.

335. Von Muskeln des Thierkörpers.

Die Höhlungen, die zwischen den Muskeln liegen, dürfen nicht derart sein, dass es aussieht, als sei die Haut über zwei eng aneinandergelegte Stöcke gezogen, noch auch über zwei Stöcke, die etwas auseinandergerückt sind, so dass sie in den leeren Raum mit breiter Einbiegung hineinhinge, wie z. B. in Fig. *F*. — Es sei vielmehr die Haut wie bei *I* über das schwammartige Fett hingelegt, das sich in die Winkel hineinsetzt, wie der Winkel *M N O* einer ist, der durch die endliche Berührung der Muskeln entsteht. Damit die Haut nicht in diese Winkel hinabsinken kann, so hat die Natur dieselben mit einer kleinen Quantität schwammartigen, oder besser gesagt, zelligen Fettes angefüllt, dessen kleine Bläschen voll Luft sind. Und diese

tura a riempiuto tal angolo di pichola quantita di grasso spungoso, o' uo' dire uisicoso, con uisiche minute piene d'aria, la quale in se si condensa o' si rarefà, secondo l'acrescimento o' rarefattione della sustantia de muscoli.

I a sempre maggior curuita che'l muscolo — —

(*m. 1:* ui mancha il fine.)

336. Che'l Nudo figurato con grand'euidentia di muscoli fia senza moto.

L'ingnudo, figurato con grand'euidentia di tutti li suoi
117,2. muscoli, fia senza moto; perche non si po mouere, se || una parte de muscoli non s'allenta, quando li oppositi muscoli tirano, e quelli, che s'allentano, manchano de la loro dimotratione, e quelli, che tirano, si scoprono forte et fannosi euidenti.

337. Che le Figure ignude no debbono hauere li muscoli ricerchati a'ffatto.

Le Figure ignude non debbono essere ricerchate integralmente con tutti li loro muscoli, perche riescono difficili et sgratiati.

Tu hai ad intendere tutti li muscoli del huomo, et quelli pronuntiare con pocha euidentia, doue l'huomo no s'afaticha nelle sue parte.

Quel membro, che sara piu afaticato, fia quello che piu dimostrara li suoi muscoli.

Per quel aspetto, ch'el membro si uolta alla sua operatione, per quel medesimo fieno li suoi muscoli piu spesso pronuntiati.

Il Muscolo in se pronuntia spesso le sue particule mediante l'operatione in modo, che sanza tale operatione in esso prima nō si dimostrouano.

338. Che quelli, che conpongono grassezza, haumentano assai di forza doppo la prima giouentù.

Quelli, che compongono grassezza, haumentano assai di forza doppo la prima giouentu, perche la pelle sempre sta ti-

Masse verdichtet sich oder wird lockerer, je nachdem die Muskelsubstanz zunimmt oder lockerer wird.

I hat immer grössere Krümmung, als der Muskel — —
(*M 1*: Hier fehlt der Schluss.)

336. Wie ein nackter Körper, mit grosser Deutlichkeit der (Gesammt-)Muskulatur dargestellt, bewegungslos ist.

Ein nackter Körper, der mit grosser Deutlichkeit aller seiner Muskeln dargestellt ist, ist ohne Bewegung; denn er kann sich nicht bewegen, wenn nicht ein Theil seiner Muskeln nachlässt, während die gegenüberliegenden anziehen. Und die, welche nachlassen, entbehren der Deutlichkeit, nur die, welche anziehen, treten stark hervor und werden deutlich sichtbar.

337. Dass an nackten Figuren die Muskeln durchaus nicht scharf herausgebildet sein sollen.

An den nackten Figuren sollen nicht alle Muskeln sammt und sonders scharf herausgebildet werden, denn das fällt mühselig und anmuthlos aus.

Du sollst alle Muskeln am Menschen kennen und dieselben an den Stellen, an denen sich der Körper wenig anstrengt, mit geringer Deutlichkeit aussprechen.

Das Glied, das am meisten angestrengt ist, zeige seine Muskeln am meisten.

An der Seite, nach welcher hin ein Glied sich zu seiner Verrichtung wendet, seien auch seine Muskeln am zahlreichsten ausgesprochen.

Ein Muskel für sich spricht öfters seine einzelnen Theilchen mittelst seiner Thätigkeit in einer Weise aus, wie sich dieselben vorher ohne diese Thätigkeit in ihm nicht zeigten.

338. Wie Diejenigen, die zu Fettbildung neigen, nach der ersten Jugend sehr an Stärke zunehmen.

Diejenigen, welche Fett ansetzen, nehmen nach der ersten Jugend sehr an Stärke zu, denn die Haut ist immer über die

rata sopra de muscoli; ma questi nō son' troppo destri et agili nelli lor mouimenti, e perche tal pelle sta tirata, essi sono di
118. gran potentia uniuersale infusa per tutte le membra; et di qui nasce, che à chi manca di dispositione della predetta pelle, s' aiuta col portare strette le uestimenta sopra delle lor membra et seransi con diuerse legature, accio che nella condensatione de muscoli essi habbino, doue potere spingersi e appoggiarsi.

Ma quando li grassi uengono ad ismagrirsi, molto s' indeboliscono, perche la disgonfiata pelle resta uizza et rinziosa, e non trouando li muscoli doue appoggiarsi, non si possono condensare nè farsi duri, onde restā di pichola potentia.

La mediocre grassezza non mai sgonfiata per alcuna malatia fa, che la pelle sta tirata sopra li muscoli; e questi mostrano pochi sentimenti nella superficie de lor corpi.

339. Come la natura attende ocultare l'ossa nelli animali, quanto po la nescessita de membri loro.

La Natura intende occultare l' ossa nelli animali, quanto po la nescessita de membri loro, et questo fa piu in un corpo ch' in un altro. fara piu ne' corpi, dou' essa non è impedita, che dou' è impedita.

adonque nel fiore della giouenta la pelle è tirata e stesa, quant' ella po, essendo posta*) (?) l' altezza de corpi, che non hanno à esser grassi o' corpulenti. di poi per la operatione delle membra la pelle crescie sopra le piegature delle gionture, e cosi, stando poi le membra distese, la pelle cresciuta sopra le gionture s' agrinza; di poi nel crescere in ettà li muscoli s' asotigliano, e la pelle, che gli ueste, uien' à crescere

*) *Vielleicht: composta.*

Muskeln hin angespannt. Allein Solche sind in ihren Bewegungen nicht allzu geschickt und flink. Und da die Haut gespannt ist, so sind sie von einer grossen allgemeinen, durch alle Glieder ergossenen (Schnell-) Kraft. — Daher helfen sich denn auch Diejenigen, denen eine solche Disposition der Haut abgeht, damit, dass sie ihre Gliedmaassen in enge Kleidungsstücke stecken und sich mit verschiedenerlei Binden und Riemen einschnüren[1]), damit die Muskeln bei ihrer Zusammenziehung und ihrem Dichtwerden daran ein Widerlager zum Abschnellen haben.

Kommen die Fetten aber in's Magerwerden, so werden sie sehr viel schwächer, weil die nicht mehr angeschwellte Haut nun schlaff und runzelig wird, und da die Muskeln jetzt nichts mehr vorfinden, wogegen sie sich stemmen und widerlagern können, so können sie auch nicht mehr dicht und hart werden und bleiben daher von geringer Kraft.

Eine mittlere, durch keinerlei Krankheit je abgemagerte Fettigkeit bewirkt, dass die Haut über den Muskeln angespannt ist, und so Constituirte werden an der Oberfläche ihrer Körper wenig Ausladungen und Andeutungen des Muskelspiels zeigen.

339. Wie die Natur danach strebt, die Knochen am Thierleib so viel zu verbergen, als die nothwendige Einrichtung der Gliedmaassen es nur immer gestattet.

Die Natur sucht die Knochen am Thierleibe so viel zu verbergen, als die nothwendige Einrichtung seiner Gliedmaassen es gestattet. Sie thut dies an einem Körper mehr, am anderen weniger, je nachdem sie weniger oder mehr daran verhindert wird.

In der Blüthe der Jugend also ist die Haut so sehr als möglich gespannt und gedehnt, wenn die Körper, die nicht fett oder beleibt sein dürfen, just ausgewachsen sind. Danach wird durch den Gebrauch der Gliedmaassen die Haut über den Gelenkbiegungen länger, und wenn die Gliedmaassen nachher gestreckt sind, so runzelt sich diese (zu) lang gewordene Haut. Und werden nun bei zunehmendem Alter die Muskeln dünner, so wird die sie bekleidende Haut allmählich immer länger, bedeckt

118$_2$. et à empirsi || di grinze, et à cascare e separarsi da' muscoli, per li humori interposti infra li muscoli e la pelle. e la ramificatione delli nerui, che conlegano la pelle cō li muscoli et le dano il sentimento, si uengono à spogliare delle parti de muscoli, che li uestiuano, e in locho dessi muscoli sono circondáti da tristi humori, et per questo sono mal nutriti inbondantemente. onde*) tal membrificatione, tra pel continuo peso della pelle e pel grande humore, si uengono à lungare e discostare la pelle da' muscoli e da l'ossa, e compore diuersi sachi pieni di rappe e di grinze.

340. Com'è nescessario al pittore sapere l'anotomia.

Nescessaria cosa è al pittore per essere bono membrificatore nell'attitudini e gesti, che fare si possono per li nudi, di sapere la notomia di nerui, ossa, muscoli e lacerti, per sapere nelli diuersi mouimenti e forze, qual neruo o' muscolo è di tal mouimento caggione, et solo far quelli euidenti e questi ingrossati et no li altri per tutto, come molti fano, che per parere gran' discegnatori fano i loro nudi legnosi et senza gratia, che paino à uederli un sacho di noci piu che superfitie humana, o' uero un faccio di rauani piu tosto che muscolosi nudi.

341. De lo alargamento e racortamento de muscoli.

Il Muscolo della coscia di dietro fa maggiore uarieta nella sua astensione et atrattione, che nessun altro muscolo, che sia nel h' uomo; e'l secondo è quello, che compone la naticha;
|| 119. il terzo è quello delle schiene; quarto è quello de la gola; el quinto è quello delle spalii; sesto quello de lo stomaco, che

*) *in.*

sich mit Runzeln, wird schlaff und scheidet sich von den Muskeln vermöge der zwischen sie und die Muskeln eindringenden Säfte. Die Verzweigung der Nerven, welche die Haut mit den Muskeln verbindet und ihr das feine Detail der Formen-Ausladungen*) gibt, wird allmählich von den Muskeltheilen, welche die Nerven verhüllten, entblösst, und diese sind, statt von Muskeln, von bösen Säften umgeben, daher sie schlecht und nicht reichlich ernährt sind. Nun zieht sich — theils wegen des fortwährend wirkenden Gewichtes der schlaff herabhängenden Haut selbst, theils wegen des Ueberflusses an wässerigen Säften — bei einer derartigen Gliederbeschaffenheit die Haut immer mehr in die Länge, trennt sich immer mehr von Muskeln und Knochen und bildet verschiedentliche Säcke voll Rappen und Runzeln.

340. Wie es für den Maler nothwendig ist, Anatomie zu wissen.

Damit ein Maler bei den Stellungen und Gesten, die man im Nackten darstellen kann, sich als ein guter Gliedmaassenmacher und -Zusammenordner erweisen könne, so ist es etwas sehr Nothwendiges für ihn, dass er die Anatomie der Nerven (oder Sehnen), Knochen, Kurz- und Langmuskeln kenne, damit er bei den verschiedenen Bewegungen und Kraftäusserungen wisse, welcher Nerv oder Muskel der Veranlasser der Bewegung sei, und nur diese deutlich und angeschwollen mache, nicht aber alle übrigen, wie Viele thun, die um als grosse Zeichner zu erscheinen, ihre nackten Körper hölzern und anmuthlos machen, so dass dieselben mehr wie ein Sack voll Nüsse, als wie ein menschliches Aeusseres anzuschauen sind, oder eher wie ein Bündel Rettige, als wie muskulöse nackte Körper.

341. Vom Breiter- und Kürzerwerden der Muskeln.

Der rückwärtige Schenkelmuskel macht bei seiner Streckung und Zusammenziehung eine grössere Veränderung, als irgend ein anderer Muskel am menschlichen Körper, nach ihm kommt der, welcher den Hinterbacken bildet. Der dritte ist der Rückenmuskel, der vierte der an der Kehle, und der fünfte der an den Schultern; der sechste ist der in der Magengegend, der

*) *Oder: das Gefühl (?).*

nasce sotto 'l pome granato e termina nel pettignone. et cosi si dira di tutti.

342. Doue si troui corda nel huomo senza muscolo.

Doue il braccio termina co la palma della mano presso à quatro dita, si troua una corda, la maggiore che sia nel huomo; la quale è senza muscolo, e nasce nel mezo de l' uno de fucili del braccio e termina nel mezo del' altro fucile, et a figura quadrata, et è larga circha tre dita e grossa mezo dito. e questa serue solo à tenere insieme stretti li dui detti fucili del braccio, accio non si dilattino.

343. Delli otto pezzi, che nascono nel mezo delle corde in uarie gionture nel huomo.

Nasce nelle gionture del huomo alcuni pezzi d' osso, li quali sono stabili nel mezo delle corde, che legano alcune giōture, com' è le rotelle delli ginocchi, e quelle delle spalli, et de petti*) de li piedi; li quali sono in tutto otto, che n' è una per ispalla, et una per ginocchio, et due per ciascun piede sotto la prima giontura delli diti grossi diuerso il calcagno. e questi si fano durissimi uerso la uechiezza del huomo.

344. Del Muscolo, ch' è infra 'l pome granato e'l petignone.

Nasce un muscolo circha al pome granato e termina nel petignone, il quale è di tre potentie, perch' è diuisso nella sua lunghezza da tre corde; cioè, prima è il muscolo superiore, è poi seguita una corda larga com' è esso muscolo, poi seguita
119.2. il secondo muscolo piu basso di questo, al quale si congionie la seconda corda; al fine seguita il terzo muscolo co' la terza corda, la qual corda è congionta all' osso del petine.

e queste tre riprese di tre muscoli co' le tre corde son fatte dalla natura pel gran moto, ch' a l' huomo nel suo piegarsi e distendersi con simile muscolo, il quale, se fusse d' un

*) *D. i.: la parte sotto il collo del piede.*

unter dem Granatapfel*) beginnt und unterm Schambein endigt. So sollen sie alle zur Sprache kommen.

342. Wo am Menschen sich Sehne ohne Muskel befindet.

Wo der Arm an die Handfläche grenzt, bei den vier Fingern, da befindet sich eine Sehne, die grösste am ganzen Menschen, die ist ohne Muskel. Und sie beginnt in der Mitte des einen (Unter-) Armknochens und hört in der Mitte des anderen auf. Sie hat quadratische Gestalt, ist ungefähr drei Finger breit und einen halben Finger dick. Und sie dient zu weiter nichts, als die beiden Unterarmknochen dicht bei einander zu halten, damit sie nicht auseinandergehen können.

343. Von den acht (Knochen-) Stücken, die inmitten der Sehnen an verschiedenen Gelenken des Menschen wachsen.

Es wachsen an den Gelenken des Menschen etliche Knochenstücke, die inmitten der Sehnen festsitzen, welche einige von diesen Gelenken verbinden; solche sind an den Knieen die Kniescheiben, dann an den Schultern (die Schulterblätter) und an den Fussristen.**) Es sind ihrer im Ganzen acht, nämlich: je eines an jeder Schulter und je eines an jedem Knie, je zwei an jedem Fuss, unter dem ersten Gelenk der grossen Zehe gegen die Ferse hin. Und sie werden gegen das Alter des Menschen hin sehr hart.

344. Vom Muskel zwischen dem Granatapfel und dem Schamhügel.

In der Gegend des Granatapfels beginnt ein Muskel und endigt am Schamhügel, der hat dreigetheilte Kraft, denn er ist in seiner Länge durch drei Sehnen getheilt. Zuerst kommt der obere Muskel, dann folgt eine Sehne, so breit wie er; danach, tiefer herunter, kommt der zweite Muskel, an welchen sich die zweite Sehne anschliesst; endlich kommt der dritte Muskel mit der dritten Sehne, welche letztere am Schambein ansitzt.

Und dieses dreifache Neuansetzen von drei Muskeln mit drei Sehnen ist von der Natur gemacht wegen der ausserordent-

*) *Schwertfortsatz des Brustbeins.* **) *Wörtlich: „an der Brust der Füsse", da der Fussansatz darüber im Italienischen „Fusshals" heisst.*

pezzo, farebbe tropa uarietà nel suo dilattarsi e ristringiersi nel piegare e distendersi del huomo, e fu magiore bellezza nel huomo hauere pocha uarietà di tal muscolo nelle sue actioni; imperoche, s'el muscolo s'ha à distendere nuoue dita et altretanto poi à retirarsi, ne tocha tre dita per ciascun muscolo, le quali fano pocha uarietà nella lor figura e pocho diformano la bellezza del corpo.

345. De l'ultimo suoltamento, che pò far l'huomo nel uedersi à dietro.



Fig. des Codex. (Siehe *)

L'ultimo suoltamente del huomo sara nel dimostrarsi le calcagna in faccia, e'l uiso in faccia. ma questo no si fara senza dificultade, se non si piega la gamba, et abbassisi *) la spalla, che guarda la nucha. e la causa di tal isuoltamento fia dimostrata nella notomia, quali muscoli primi od'ultimi si mouano.

346. Quanto si pò auicinare l'un braccio con l'altro di dietro.

Delle braccia, che si mandano di dietro, le gomita non si farano mai piu uicine, che le piu
120. lunghe dita passino ‖ alle gomita delle opposite mani, cioè, che l'ultima uicinità, che hauer possino le gomita di dietro alle reni, sara, quant'è lo spatio, ch'è dal suo gomito allo stremo del maggior dito della mano. Queste braccia fano un quadrato perfetto.

*) *Vielleicht: alzisi. — Das zweite Figürchen Herstellungsversuch in diesem Sinne.* **) *Nach Poussin.*

lich grossen Bewegung, die der Mensch beim Sich-biegen und Wieder-gerade-strecken mit diesem Muskel macht. Wäre derselbige aus einem Stück, dann würde die Veränderung, die er von jenem Einbiegen bis zur Streckung des Menschen zwischen seiner äussersten Ausdehnung und Zusammenziehung durchmacht, zu gross für ihn sein, und es gereicht dem menschlichen Körper zu grösserer Schönheit, wenn dieser Muskel bei seiner Action sich wenig verändert, nämlich: der Muskel hat sich um neun Fingerbreiten zu strecken und nachher um ebenso viele zusammenzuziehen; durch seine Dreitheilung kommen aber hiebei auf jeden Muskel (-Theil) nur drei Fingerbreiten, und so verändert sich ein jeder von ihnen nur wenig in seiner Figur und entstellt auch die Schönheit des Körpers wenig.

345. Von der äussersten Umdrehung (oder Verdrehung), die der Mensch beim Rückwärtssehen ausführen kann.

Die äusserste Verdrehung, die der Mensch ausführen kann, wird sein, wenn er uns die Fersen zudreht und zugleich das Gesicht. Dies wird aber nicht ohne Schwierigkeit ausführbar sein, wenn sich nicht das Bein biegt und die Schulter niedriger wird *), welche den Nacken sieht.[1] Die Bewerkstelligung dieser Drehung, und welche Muskeln zuerst, welche zuletzt sich dabei bewegen, soll in der Anatomie auseinandergesetzt werden.

346. Wie nahe man rückwärts einen Arm mit dem anderen zusammenbringen kann.

Legt man die Arme auf den Rücken, so werden die Ellenbogen nie näher zusammenkommen, als so, dass der längste Finger der einen Hand an den Ellenbogen des entgegengesetzten Armes herangeht[1], d. h. so, dass die äusserste Nähe, in welche die Ellenbogen zu einander kommen können, so viel beträgt, als der Raum vom Ellenbogen bis zum Ende des längsten Fingers. Die Arme hier machen ein vollkommenes Quadrat.

*) *Vielleicht: höher wird.*



347. Quanto si possono traversare le braccia sopra il petto, et che le gomita uenghino nel mezo del petto.

Queste gomita cō le spalle e braccia faño un Triangolo equilatero.

348. Dell'aparecchio della Forza nel huomo, che uol gienerare gran percussione.



Quando l'huomo si dispone alla creattione del moto co'la forza, esso si piegha et si storce, quanto puo, nel moto contrario à quello, doue uole gienerare la percussione, e quiui s'aparecchia nella forza, ch'à lui è possibile, la quale poi congiongie e lascia sopra dela cosa da lui percossa cō moto de cōposto.

349. Della Forza composta dal h'uomo, e prima si dira delle sua braccia.

Li Muscoli, che mouono il maggior fucile del braccio nell'astensione e ratrattione del braccio, nascono circh'al mezo

‖ 120_2. ‖ dell'osso detto haiutorio, l'uno di dietro àll'altro. dirietro è nato quel ch'astēde il braccio, e dinanti quel che lo piega.



S'el huomo è piu potente nel tirare che ne lo spingiere, Prouasi per la nona de ponderibus, doue dice: „infra li pesi d'equal potentia quello si dimostrera piu potente, che sara piu remoto dal polo della loro bilantia." seguita, ch' essendo *H B* muscolo et *H c* muscolo di potentia infra loro equali, il muscolo dinanzi, *H c*, è piu potente ch'el muscolo di dietro *HB*, perch'esso è fermo nel braccio in *c*, sito piu remoto dal polo del gomito *a*, che non è *B*, il quale è di la da esso

(IXª de ponderibus.)

347. Wie weit man die Arme quer über die Brust bringen kann, und dass die Ellenbogen bis mitten auf die Brust kommen.

Diese Ellenbogen hier bilden mit den Schultern und (Ober-) Armen ein gleichseitiges Dreieck.

348. Von der Kraft-Vorbereitung (oder -Spannung) am Menschen, der einen starken Stoss führen will.

Stellt sich der Mensch zu einer mit Kraftäusserung verbundenen Bewegung zurecht, so biegt und dreht er sich, so viel er kann, in die entgegengesetzte Bewegung um, als in der er den Stoss führen will, und spannt sich hier zur ganzen Kraft, die ihm erreichbar ist. Diese Kraft überträgt er dann auf den von ihm mit Stoss getroffenen Gegenstand, und lässt sie daselbst mit aufgelöster Bewegung.

349. Von zusammengesetzter Kraft des Menschen, und zuerst soll von der seiner Arme die Rede sein.

Die Muskeln, welche den grösseren von den (Unter-) Armknochen*) beim Anziehen und Wiedergeradeziehen des Arms bewegen, fangen ungefähr an der Mitte des sogenannten Hilfs- oder Helfer-Knochens**) an, und sitzen einer hinter dem anderen. Der hinten ansitzende ist der, welcher den Arm streckt, der vordere beugt ihn.

Ob der Mensch mehr Kraft im An-sich-ziehen oder im Von-sich-schieben oder Stossen hat, erweist sich aus der Thesis IX von den Gewichten, wo es heisst: „Unter Gewichten von gleicher Kraft stellt sich dasjenige als das kräftiger wirkende dar, welches am weitesten von dem Dreh- und Stützpunkt des Wagebalkens entfernt ist." Hieraus folgt nun: Wenn der Muskel HB und der Muskel Hc an sich von gleicher Kraft sind, so muss der vordere von ihnen, Hc, stärker wirken, als der hinten sitzende

*) *Die Elle.* **) *Der Oberarmknochen.*

polo. e cosi è concluso l'intento. ma questa è forza semplice e non composta, come si propone di uoler trattare, et douem̄o mettere questa inanti.

ma la forza composta fia quella, che, faccendosi una operatione co' le braccia, ui s'aggiongie una seconda potentia del peso della persona, e delle gambe, come nel tirare et nello spingiere, che oltre alla potentia delle braccia ui s'aggiongie il peso de la persona, e la forza delle schiene et delle gambe, la qual è nel uoler distendersi; come sarebbe di dui à una colona, che uno spingiesse la colona, et l'altro la tirassi.

350. Qual è maggior potentia nell'huomo, quella del tirare, o'quella del spingiere?

Molto maggior potentia ha l'huomo nel tirare che nello
spingere, perche nel tirare ui s'agiongie la potentia de muscoli
121. delle braccia, che sono creati solo al tirare e non al spingiere;
perche, quando il braccio è diritto, li muscoli, che mouono il gomito, non possono hauere alcuna actione nel spingere piu, che s'auesse l'huomo, appoggiando la spalla alla cosa, che lui uole remouere del suo sito, nella quale solo s'adopra li nerui, che dirizzano la schiena incuruata, e quelli, che dirizzano la gamba piegata et stano sotto la coscia et nella polpa dirietro della gamba.

e cosi è concluso al tirare aggiongersi la potentia delle braccia, et la potente astesione della schiena et delle gambe, insieme col peso del huomo nella qualità, che richiede la sua obliquità; et allo spingere concorre il medesimo; mancandoli la potentia delle braccia; perche tant'è à spingere con un

H B. Denn er ist am (Unter-) Arm in *c* befestigt, welche Stelle also weiter vom Ellenbogen *a* entfernt ist, als *B*, das sich jenseits, bei diesem Drehpunkte befindet; und so ist bewiesen, was wir beweisen wollten. — Allein, dies ist einfache Kraft und nicht zusammengesetzte, und dem Vordersatz nach wollten wir von dieser letzteren handeln, nur mussten wir die einfache vorausschicken.

Zusammengesetzte Kraft ist, wenn man mit den Armen eine Verrichtung thut und zu deren Kraft noch eine andere fügt, nämlich die des Gewichtes der Person und (die Kraft) der Beine, wie beim Ziehen und Schieben der Fall ist, wo ausser der Armkraft auch noch das Körpergewicht und die Kraft des Rückens und der Beine mit hinzugefügt wird. Die letztere (die des Rückens und der Beine nämlich) liegt im Sich-strecken-wollen; z. B. es wären Zwei an einer Säule beschäftigt, der Eine schiebt (oder stösst), der Andere zieht an derselben.

350. Wozu hat der Mensch grössere Kraft, zum Ziehen oder zum Schieben?

Weit grössere Kraft hat der Mensch beim Ziehen als beim Schieben. — Denn beim Ziehen kommt die Kraft der Armmuskeln hinzu, die nur zum Ziehen und nicht zum Schieben geschaffen sind, denn ist der Arm gerade, so können die Muskeln, die den Ellenbogen bewegen, nicht mehr Action beim Schieben haben, als der Mensch haben würde, wenn er die Schulter wider den Gegenstand stemmte, den er vom Fleck bringen will. In dieser Stellung (oder Action) werden nur die Sehnen (oder Nerven) gebraucht, die den gekrümmten Rücken gerade recken, und die, welche das gebogene Bein strecken und hinten unter dem Schenkel und an der Wade ansitzen.

Und somit ist also entschieden: Beim Ziehen vereinigt sich mit der Art von Gewicht des Menschen, wie sie dessen schräge Stellung mit sich bringt (oder bedingt), die Armkraft sammt der Kraft der Streckung des Rückens und der Beine; und zum Schieben trägt das Nämliche mit bei, nur dass die Armkraft abgeht. Denn wenn man mit einem gestreckten Arme schiebt, ohne dass man ihn in sich bewegt, so heisst das nicht mehr,

braccio diritto sanza moto, com' è hauere interposto un pezo di legno infra la spalla et la cosa, che si sospinge.

351. Delle membra, che piegano, e che ufficio fa la carne, che le ueste in essi piegamēti.

La carne, che ueste le gionture dell' ossa et ll' altra parte à lor' uicine, crescono et diminuiscono nelle loro grossezze secondo il piegamento od' astensione delli predetti membri, cioè, crescono della parte di dentro del angolo, che si genera nelli piegamenti de membri, et s' asotigliano et s' astendano nella parte di fori dell' angolo esteriore; e in mezo, che s' interpone infra l' angolo conuesso e concauo, partecipa di tale acressimento o' diminutione, ma tanto piu o' meno, quanto e' son piu uicini o' remoti à li angoli delle dette gionture piegate.

352. *b.* Del uoltare la gamb̈ sanza la coscia.

121,2. Imposibile è uoltare la gamba dal ginocchio in giù, senza uoltare la coscia con altretanto moto; et questo nasce, che la giontura dell' osso del ginocchio ha il contatto dell' osso della coscia internato e comesso coll' osso della gamba, et*) solo si po mouere tal giontura dinanzi et in dietro nel modo, che richiede il caminare et l' ingenocchiarsi; ma nō si puo mai mouere da quella lateralmente, perche li contatti, che compongono la giotura del ginocchio, no' l comportano; imperoche, se tal giontura fusse piegabile et uoltabile, com' è l' osso del aiuttorio, che si comette nella spalla, et com' è quello della coscia, che si comette nell' anche, l' huomo harebbe sempre piegabili cosi le gambe per li lor lati, com' è dalla parte dinanzi alla parte di dietro, e sempre tali gambe sarebon torte. et anchora tale giontura nō puo preterire la rettitudine della gamba, et è solo piegabile inanzi et non indietro, perche, se si piegassi indietro, l' huomo nō si potrebbe leuare in piedi, quando fusse inginocchiato, perche nel levarsi di ginocchione

*) *Cod.: no solo.*

als wenn man zwischen die Schulter und den zu schiebenden Gegenstand ein Stück Holz eingesetzt hätte.

351. Von den Gliedmaassen, die sich biegen, und vom Verhalten des sie bekleidenden Fleisches bei selbigen Biegungen.

Das Fleisch, das die Gelenke der Knochen und die in der Nähe derselben befindlichen Theile bekleidet, wird zufolge der Beugung oder Ausstreckung besagter Gelenke dicker oder dünner. Dicker wird es nämlich an der Seite, die im Innern des Winkels liegt, der sich bei der Beugung der Gliedmaassen bildet, und dünner werden die Fleischtheile auf der äusseren Seite dieses Winkels; was sich in der Mitte zwischen dem Aeussern, der ausgebogenen Seite des Winkels, und dem Innern, der eingebogenen Seite desselben, befindet, bekommt Antheil an jenem An- oder Abschwellen, und zwar in dem Maasse mehr oder weniger, als es den Winkeln der besagten gebogenen Gliedmaassen (-seiten) näher oder ferner ist.

352. Vom Umwenden des Beines ohne den Schenkel.

Es ist nicht möglich, das Bein abwärts vom Knie umzuwenden, ohne dass man den Schenkel um ebensoviel umwendet. Dies kommt daher, dass sich das Knochengelenk des Kniees derart mit dem Schenkelknochen berührt, dass dieser in den (Unter-) Beinknochen so eingelassen und gefügt ist, dass sich dieses Gelenk nur von vorn nach hinten und wieder zurück bewegen kann, so, wie es zum Gehen oder Niederknieen erforderlich ist, niemals aber seitwärts, weil dies die Berührungsstellen (der Theile), die das Kniegelenk bilden, nicht gestatten. Wäre nämlich dieses Gelenk beugsam und umdrehbar zugleich, wie der in die Schultern eingefügte Knochen des Hilfsapparates es ist, oder wie der in die Hüfte eingefügte Schenkelknochen, so könnten sich die (Unter-) Beine des Menschen allezeit ebenso nach beiden Seiten hin umbiegen, wie von vorn nach hinten, und wären immer eingeknickt. — Und auch dies (letztgenannte) Gelenk kann (nach seitwärts) nicht aus der geraden Stellung des Beines heraus und ist (seinerseits) nur nach vorn biegsam und nicht nach rückwärts. Böge es sich nämlich nach hinten,

delle due ginochia prima si da il carico del busto sopra l' un' de' ginocchi et scaricasi il peso dell' altro; et in quel tempo l' altra gamba non sente altro peso che di se medesima, onde con facilità leua il ginocchio da terra e mete la pianta del piede tutta possata alla terra. di poi rende tutto 'l peso sopra esso pie possato, apoggiando la mano sopra il suo ginocchio, et in un tempo distende il braccio, il quale porta il petto e la testa in alto, et cosi distende et dirizza la coscia col petto, et fassi diritto sopra esso piede posato, insin ch' a leuato l' altra gamba.

L° A. **353.** Delle pieghe della carne.
car. 14. Sempre la carne è pieghata e grinza d' all' opposita parte,
‖ 122. da che 'lè tirata.

354. Del Moto semplice dell' huomo.

Moto semplice nell' huomo è detto quello, che lui fa nel piegarsi semplicemente inanti, o' indietro, o' d intrauerso.

355. Del Moto composto fatto dall' huomo.

Il Moto composto nel l' huomo è detto quello, che per alcuna operatione si richiede piegarsi in giù et in trauerso in un medesimo tempo.

Adunque tu, pittore, fa li mouimenti composti, li quali sieno integralmente alle loro compositioni; cioè, se uno fa un atto composto mediante la nescessità di tal actione, che tu nō l' immiti in contrario col fargli fare un atto semplice, il qual sara poi remoto da essa attione.

356. Delli Moti apropriati alli effetti delli huomini.

Li moti delle tue figure debbono essere dimostratiui de la qualità della forza, qual' conuiene da quelle usare à diuerse actioni; cioè, che tu no faccia dimostrare la medesima forza à

so könnte der Mensch, wenn er niedergeknieet wäre, sich nicht auf die Füsse erheben. Denn indem man von beiden Knieen aufsteht, lädt man zuerst das ganze Gewicht des Oberkörpers auf das eine Knie und entlastet das andere. Währenddem spürt dies andere Bein kein sonstiges Gewicht als sein eigenes, es hebt daher mit Leichtigkeit sein Knie vom Boden und setzt die ganze Fusssohle flach auf die Erde. Darauf wird das ganze Körpergewicht wieder auf diesen aufgestellten Fuss geladen, indem sich die Hand auf dessen Knie stützt. Zugleich streckt sich der (andere Arm), der die Brust und das Haupt (mit) in die Höhe bringt, und so streckt und richtet sich auch der Schenkel mit der Brust in die Höhe und stellt sich auf seinen aufgesetzten Fuss gerade, bis dann endlich auch das andere Bein vom Boden erhoben ist.

353. Von den Falten des Fleisches.

Das Fleisch ist stets auf der einen Seite gefaltet und gerunzelt, wenn es auf der entgegengesetzten angespannt wird.

354. Von der einfachen Bewegung des Menschen.

Einfache Bewegung wird beim Menschen die genannt, welche er durch einfache Beugung nach vorn, nach hinten, oder querüber ausführt.

355. Von der zusammengesetzten Bewegung, die der Mensch ausführt.

Zusammengesetzt heisst die Bewegung eines Menschen dann, wenn für eine Verrichtung Biegung abwärts und seitwärts zugleich verlangt wird.

So stelle du also, Maler, die zusammengesetzten Bewegungen vollständig in ihrer Zusammensetzung dar, d. h. wenn Einer aus Nothwendigkeit seiner Action eine zusammengesetzte Geberde macht, so ahme ihn nicht umgekehrt so nach, dass du ihn eine einfache Geberde machen lässest, die dann zu jener Action nicht ausreicht.

356. Von den Bewegungen, die der Leistung der menschlichen Figuren angemessen sind.

Die Bewegungen deiner Figuren sollen die Art von Kraftaufwand zeigen, die für die verschiedenen Actionen passend

quel, che leua la bacchetta, la qual sia conueniente all' alzare d' un traue. adonque fa loro preparare le dimostrationi delle forze secondo la qualita de pesi da loro maneggiati.

357. Delli Moti delle figure.

Non farai mai le teste diritte sopra le spalli, ma uoltate in trauerso à destra od' à sinistra, anchora ch' elle guardino in giu, o' insu, o' diritto; perche gli è necessario fare i lor moti, che mostrino uiuacità desta, e non a' dormentata. et nō fare
122,2. li mezi di tutta la persona dinãti o' di dietro, che mostrino le loro rettitudini sopra o' sotto à gli altri mezi superiori o' inferiori; et se tu pur li uoi usare, fallo ne' uechi; et nō replichare li mouimenti delle braccia o' delle gambe, nonche in una medesima figura, ma n' ancho nelle circonstanti et uicine, se gia la necessita del caso, che si fingie, nō ti constringiesse.

In questi tali precetti di pittura si richiede il modo di persuadere la natura delli moti, come alli oratori quella de le parole, le quali si comanda non essere replicate, se nō nell' esclamationi; ma nella pittura non achade tal simili cose, perche l' esclamationi sono in uari tempi, et le replicationi deli atti son uedute in un medesimo tempo.

358. *b*. De mouimenti.

Fa li moti delle tue figure apropriati à gli acidenti mentali d' esse figure, cioè che, se tu la fingi esser' irata, ch' el uiso non dimostri in contrario, ma sia quello, che in lui altra

und nothwendig ist, d. h. du sollst nicht Einen, der ein Stöckchen aufhebt, den gleichen Kraftaufwand an den Tag legen lassen, der zum Aufheben eines Balkens passend sein würde. Lasse also die Figuren sich dazu anstellen so viel Kraft zu zeigen, als der Art der von ihnen gehandhabten Last entspricht.

357. Von den Bewegungen der Figuren.

Mache die Köpfe nie in gerader Richtung auf die Schultern, sondern schräg zur Rechten oder Linken gewandt, auch wenn sie nach oben oder nach unten, oder geradeaus sehen, denn ihre Bewegung soll so sein, dass sie wache Lebhaftigkeit und nicht Schläfrigkeit zeigt. Und mache nicht die hinteren oder vorderen Hälften (oder Ansichten) der ganzen Person so, dass sich an ihnen der Obertheil allzu geradlinig über den Untertheil gestellt zeigt, willst du das aber doch anwenden, so thue es bei den Alten. Und wiederhole nicht die gleichen Bewegungen in den Armen oder in den beiden Beinen, und das zwar nicht nur bei der einzelnen Figur, sondern auch nicht bei den um sie her stehenden und ihr nahen, ausser die Nothwendigkeit des vorgestellten Vorfalles nöthigte dich dazu.

In diesen Vorschriften für die Malerei erheischt das Wesen der Bewegungen für seine Art ein schickliches Maass des Ueberzeugens, wie ein solches auch den Rednern vom Wesen der Rede auferlegt und abverlangt wird. Bei dieser letzteren ist Gebot, dass keine Wortwiederholungen vorkommen, ausser bei Ausrufungen. Allein in der Malerei kommt auch etwas dem Aehnliches (, wie die Gestattung der Wiederholung,) nicht vor. Denn Ausrufungen werden in verschiedenen nacheinander folgenden Zeitabschnitten gemacht, Wiederholungen von Geberden (im Bilde) aber werden gleichzeitig gesehen.

358. Von Bewegungen.

Mache die Bewegungen der Figuren den Gemüthszuständen derselben angepasst, d. h. wenn du eine Figur im Zorn darstellst, dass ihr Gesichtsausdruck nicht auf das Gegentheil hinweise, sondern so sei, dass man in und aus ihm auf gar nichts Anderes als auf Zorn schliessen könne. Und ähnlich verhalte

cosa che ira giudicarui non si possa, et il simile de l'alegrezza, Malinconia, riso, pianto et simili.

359. Delli Maggiori o' minori gradi degli' acidenti mentali.

Oltre di questo, che tu no faccia gran' mouimenti nelli picholi o' minimi acidenti mentali, nè picholi mouimenti nell' gli acidenti grandi.

360. Delli medesimi acidenti, ch' acadono all' huomo di diuerse ettà.

Un medesimo grado d' alteratione nō sta bene essere pro-
123. nuntiato mediante il moto delle membra in un atto || feroce da un uecchio, come da un giouane, et un atto F. nō si de' figurare 'nun giouane, com' in un uecchio.

L° A. **361.** De attitudine (*m. 3:* De gl' atti dimostratiui).

car. 20. Ne' gli atti affettionati dimostratiui di cose propinque per tempo o' per sito s' hano à dimostrare con la mano nō tropo remota da essi *), e s' elle predette cose sarāo remote, remota d' bbe essere anchora la mano del dimostratore, e la faccia del uiso uolta à che si dimostra.

362. Delle otto**) operationi del huomo.

Fermezza, Mouimento, Cuorso. — Ritto; Appoggiato; à sedere, Chinato, Ginocchioni; Giacente, sospeso; portare, esser portato; spingiere, Tirare; Batere, esser batuto; Agrauare et Aleggierire.

363. Della dispositione delle membra seconde le figure.

À le membra fa, che s' ingrossino e' muscoli, le quali sōno in operatione, et à le fatiche à lor conuenienti; et quelle, che nō sonno in operatione, restino semplici.

---

*) *dimostratori.* **) *Vielleicht: dieciotto.*

es sich bei der Heiterkeit, der Schwermuth, dem Lachen, Weinen und Aehnlichem.

359. Von den höheren oder geringeren Graden der Gemüthsbewegung.

Ueberdies mache für die kleinen und unbedeutendsten Gemüthsbewegungen keine grossen, starken Bewegungen, noch auch kleine für grosse Gemüthsbewegungen.

360. Von der nämlichen Gemüthsbewegung, je nach den verschiedenen Altersstufen des Menschen.

Es geht nicht wohl an, dass man bei einem Greise in der Bewegung der Gliedmaassen zu einer wilden Geberde denselben Grad von Erregtheit ausspreche, wie bei einem Jüngling. Und so soll man auch eine heftige Action bei einem jungen Manne nicht darstellen wie bei einem Greise.

361. Von Stellungen. (*m. ?:* Von erklärenden [hinweisenden] Geberden.)

Bei Geberden des liebevollen Hinweisens auf Dinge, die an Zeit und Ort nahe sind, hat die Hand des Hinweisenden (oder Erklärenden) nicht allzuweit vom Körper abgestreckt zu sein. Sind aber die fraglichen Gegenstände weit weg, so sei auch die Hand des nach ihnen hin Zeigenden weit abgestreckt, und das Gesicht desselben der Person zugewendet, welcher der Gegenstand gezeigt wird.

362. Von den acht*) Stellungen (oder Bewegungs-Leistungen) des Menschen.

Am Fleck beharren, Bewegung, Lauf. — Aufrecht; gestützt oder gelehnt; sitzend, gebückt, auf den Knieen; liegend, schwebend; tragen, getragen werden; schieben, ziehen; schlagen, geschlagen werden; beschweren, leicht machen.[1])

363. Von Disposition der Gliedmaassen je nach den Figuren.

Lasse die Muskeln an den Gliedmaassen dick werden, die in Thätigkeit sind, und zwar ihrer Anstrengung (und Arbeit) entsprechend. Die Glieder aber, die nicht in Thätigkeit sind, bleiben schlicht.

*) *Vielleicht: achtzehn.*

364. *d.* Della qualita delle membra secondo l'ettà.

Ne' giouani non ricercharai muscoli o' lacerti, ma dolce carnosità con semplici piegature e retōdita di membra.

365. Della uarieta de uisi.

Sia uariato l'arie de uisi secondo li acidenti del' huomo, in faticha, in riposso, in ira, in pianto, in riso, in gridare, e timore, et cose simili.

123,2. Et anchora le membra della persona insieme con || tutta l'attitudine debbe rispondere all' effigie alterata.

366. *a.* Della membrifficatione degli animali.

Tutte le parte di qualunche animale debbon' essere co' rispondenti all' etta del suo tutto, cioè che le membra de giouani non sieno ricercate con pronuntiati muscoli, corde o' uene, come fano alcuni, Li quali, per mostrare artefittioso e gran disegno, guastano il tutto mediante le scambiate membra, e'l medesimo fan' altri, che per manchamento di disegno fanno alli uechi membra di giouani.

367. Come la figura non fia laudabile, s'ella nō mostra la pasion del'animo.

Quella figura nō fia laudabile, s'ella, il piu che fia possibile, non isprime con l'atto la passione del'animo suo.

368. Come le mani e braccia in tutte le sue operationi hanno da dimostrare la intentione del suo motore, il piu che si puo.

Le mani e braccia in tutte le sue operationi hanno da dimostrare la intentione del loro motore, quanto fia posibile, perch̄ con quelle, chi h'affettionato giuditio, s'acompagna l'intenti mentali in tutti li suoi mouimenti. et sempre li buoni

364. Von Art und Eigenschaft der Glieder dem Alter gemäss.

Bei den Jungen wirst du Muskeln und Flechsen nicht auf's Schärfste umschreiben, sondern wirst ihnen weiche Fleischigkeit mit einfachen (, nicht gerunzelten und doppeltfaltigen) Biegungen, sowie Rundlichkeit der Glieder verleihen.

365. Von der Abwechselung der Gesichter.

Die Mienen der Gesichter seien variirt nach dem Zustand der Person, in Anstrengung, in Ruhe, im Zorn, im Weinen, Lachen, Schreien, in Furcht und derlei mehr.

Und überdem sollen auch die Gliedmaassen der Person sammt der ganzen Stellung der Erregung des Gesichtes entsprechen.

366. Vom Gliederbau des thierischen Körpers.

Alle Theile jeglichen Thieres sollen dem Alter des Ganzen, dem sie zugehören, entsprechen, d. h. es sollen die Gliedmaassen der Jungen nicht mit scharf ausgesprochenen und gezeichneten Muskeln sammt Sehnen und Adern versehen werden, wie dies von Seite Etlicher geschieht, die, um kunstvolle und ausserordentliche Zeichnung zu zeigen, das Ganze durch ihr Vertauschen der Gliedmaassen verderben. Und dasselbe thun Andere, die aus Mangel an Zeichnen den Greisen jugendliche Gliedmaassen machen.

367. Wie die Figur nicht lobenswerth ist, wenn sie die Leidenschaft des Gemüths nicht zeigt.

Diejenige Figur ist nicht lobenswerth, welche nicht durch ihre Geberde die Leidenschaft ihres Gemüths ausdrückt.

368. Wie die Hände und Arme bei Allem, was sie thun, so viel als möglich die Absicht dessen, der sie bewegt, zu verdeutlichen haben.

In allen ihren Verrichtungen sollen die Hände und Arme so viel als nur möglich die Absicht des sie Bewegenden verdeutlichen, denn mit ihnen begleitet, wer lebhaft empfindenden Geistes ist, in allen Bewegungen, was seine Seele ausdrücken

oratori, quando uogliono persuadere à gl'auditori qualche cosa, acompagnano le mani et braccia cōle loro parolle, Bench'alcuni insensati non si curano di tal ornamento, et paino nel loro tribunale statue di legno, per la bocca delle quali passi per condotto la uoce d'alcun huomo, che sia ascosto in tal
| 124. tribunale. e questa tal usanza è gran diffetto ne'uiui, et | molto più nelle figure finte, li quali se nō sono aiuttate dal suo creatore con atti pronti et acomodati all'intentione, che tu fingi esser'in tal figura, allora essa figura sara giudicata due uolte morta, cioè morta, perch'essa non è uiua, et morta nella sua attione. ma per tornare al nostro intento qui di sotto si figurera et dira di piu acidēti, cioè: del moto dell'irato, del dolore, de la paura, del spauēto subito, del pianto, della fuga, del dessiderio, del comādare, della pigritia, et della soleccitudine et simili.

(*m. I:* Mà Notta lettore, che anchora che Mess. Leonardo prometta di trattare di tutti li sopradetti acidenti, che per questo nōne parla, com'io credo, per smenticanza o'per qualch'altro disturbo, come si po uedere à l'originale, che dietro à questo capitulo scriue l'argumento d'un altro senza il suo capitalo, et è il seguente):

369. Del figurare l'irato, et in quante parti si diuida tal acidente.

370. Delli Moti apropriati alla mente del mobile.

Sonno alcuni moti mentali sanz'el moto del corpo, et alcuni col moto del corpo. li moti mentali senza'l moto del corpo lasciano cadere le braccia, mani et ogni altra parte, che mostri uitta; ma li motti mentali al moto del corpo tengono

will. Und wenn gute Redner ihre Zuhörer zu etwas überreden wollen, so lassen sie stets die Bewegung der Arme und Hände übereinstimmend zu den Worten sich gesellen, obwohl es auch einige Thoren gibt, die sich um diese Zierde nicht kümmern und auf ihrem Tribunal wie Holzstatuen aussehen, durch deren Mund mittelst eines Sprachrohres die Stimme eines Menschen, der in der Tribüne versteckt wäre, ginge. Ist dieser Brauch ein grosser Fehler bei Lebenden, so ist er noch ein weit grösserer bei vorgestellten Figuren. Denn wenn diesen ihr Urheber nicht durch Verleihung lebendiger Geberden zu Hilfe kommt, die zu den in der Figur vorgestellten Absichten passen, so wird man sie doppelt todt heissen, einmal, weil sie wirklich nicht lebendig, und sodann, weil sie todt von Geberden sind. — Um aber auf unser Vorhaben zurückzukommen, so soll hier weiter unten von etlichen Gemüthsbewegungen gesprochen, und sollen dieselben dargestellt werden, nämlich von der Bewegung des Erzürntseins, des Schmerzes, der Furcht, des plötzlichen Schrecks, des Weinens, der Flucht oder Hast, des Verlangens, des Befehlens, der Trägheit, der Emsigkeit und ähnlicher.

(*M. 1:* Nun bemerke aber, Leser, dass der Herr Lionardo, obwohl er verspricht von allen diesen obenerwähnten Zuständen zu handeln, deshalb doch nicht von ihnen redet, wie ich glaube, aus Vergesslichkeit oder aus irgend welcher sonstigen Störung, und wie man am Original in Augenschein nehmen kann, wo er nach diesem Capitel die Ueberschrift eines anderen hinschreibt, ohne das Capitel, und das ist folgende):

369. Von der Darstellung eines Zornigen, und in wie viel Theile dieser Zustand eingetheilt wird.

370. Von den zur Seele des Bewegungsfähigen passenden Bewegungen.

Einige Gemüthsbewegungen sind von keiner Bewegung des Körpers begleitet, andere wieder sind es. Die ersteren bewirken, dass Arme und Hände herabsinken, und so Alles am Körper, was sonst Leben zeigt. Die mit Bewegung des Körpers verbundenen inneren Erregungen hingegen erhalten den Körper mit seinen Gliedmaassen in Bewegung, wie sie aus der Gemüths-

il corpo con le sue membra commoto apropriato al moto della mente; et di questo tal discorso si dira molte cose.

ecci un terzo moto, ch'è partecipante de l'uno et de l'altro, et un quarto, che non è nè l'uno, nè l'altro, e questi
124,2. ultimi sonno insensati, o'uero disensati, et si metta nel capitulo della pazzia o'di bufoni nelle loro moresche.

371. Com'gl'atti mentali mouono la persona in primo grado di facilità e comodita.

Il moto mentale moue 'l corpo con atti semplici e facili, non in qua, nè in la, perche il suo obbietto è nella mente, la qual nō moue li sensi, quando in se medesima è occupata.

372. Del moto nato dalla mēte mediante l'obbietto.

Il moto del huomo causato mediante l'obbietto, o'tale obbietto nasce immediate, o'no. se nasce inmediate, quel che si moue torce prima all'obbietto il senso piu necessario, ch'è l'occhio, lasciando stare li piedi al primo logo, et solo moue le coscie insieme co'fianchi et i gionocchi uerso quella parte, doue si uolta l'occhio. et cosi in tali accidenti si fara gran discorso.

373. De moti Comuni.

Tanto sono uari li mouimenti delli huomini, quanto sonno le uarieta delli accidenti, che discoreno per le loro menti; e ciascuno acidente in se moue piu o'meno essi huomini, secondo che sarano di maggiore o'di minore potentia et secondo

bewegung eigens hervorgeht; und über dieses Thema soll gar Vieles gesagt werden.

Es gibt noch eine dritte Art der Bewegung, an der beide vorerwähnte Arten Antheil haben, und eine vierte, die weder die eine noch die andere ist. Und diese letzteren Bewegungen sind die unsinnigen oder nicht übereinstimmenden zerstreuten, und man setze sie in's Capitel von der Verrücktheit, oder von den Hanswursten bei ihren Mohrensprüngen.

371. Wie die aus innerer Gemüthsbewegung hervorgehenden Geberden den Körper zu leichter und bequemer Bewegung ersten Grades veranlassen.

Innere Gemüthserregung veranlasst den Körper zu einfachen und leichten Geberden, nicht hierhin und dahin. Denn der Gegenstand der Erregung ist im Geiste selbt, und dieser setzt die Sinne nicht in Bewegung, wenn er innerlich mit sich selbst beschäftigt ist.

372. Von der Bewegung, die (auch) aus dem Geiste hervorgeht, (aber) auf Veranlassung eines äusseren Gegenstandes.

Bei der Bewegung des Menschen, die durch einen äusseren Gegenstand veranlasst wird, tritt der Gegenstand entweder plötzlich und unvermittelt hervor, oder nicht. Im ersteren Falle dreht der, welcher sich bewegt, dem Gegenstand vor allem Anderen den Sinn zu, der am meisten noththut, das ist das Auge. Die Füsse lässt er stehen, wo sie standen, und bewegt nur die Schenkel sammt den Hüften und Knieen nach der Seite zu, wohin das Auge sich umwendet.

Ueber derartige Zustände wird sehr eingehend und viel die Rede sein.

373. Von gemeinsamen Bewegungen.[1]

Die Bewegungen der Menschen sind so verschiedenartig, als die Mannigfaltigkeit der Zustände, die durch ihre Seele hin und wieder gehen. Und ein jeder Zustand für sich bewegt die Menschen mehr oder minder, je nachdem diese von grösserer oder geringerer Kraft sind, und je nach dem Alter. Denn ein

l'ettà, perch'altro moto fara sopra un medesimo caso un giouane, ch'un uechio.

374. *d.* Del moto de gl'animali.

Ogni animale di due piedi abassa nel suo moto piu quella parte ch'è sopra il piede che s'inalza, che quella ch'è sopra il piede che si possa in terra, e la sua parte suprema fa il
125. contrario; et questo si uede nelli fianchi et spalli del huomo, quando camina, et nelli ucelli il medesimo co'la testa sua et co'la groppa.

L° B. car. 6. **375.** Ch'ogni membro per se sia proportionato à tutto 'l suo corpo.

Fa, ch'ongni parte d'un tutto sia proporzionata al suo tutto, come se un'huomo è di figura grossa e corta, ch'il medesimo sia in se ogni suo membro, cioè braccia corte et grosse, mani larghe, gross'e corte dita co'le sue gionture nel sopradetto modo, et cosi 'l rimanente.

e'l medesimo intendo haur detto degli uniuersi animali et piante, cosi nel diminuire le proportionalità delle grossezze, come del'ingrossarle.

L° A. car. 24. **376.** Che, se le Figure non isprimeno la mente, sonno due uolte morte.

Se le Figure non fanno atti pronti e quali co'le membra isprimino*) il concetto della mente loro, esse figure sō due uolte morte; perche morte son principalmente, che la pittura in se non è uiua ma isprimitrice di cose uiue senza uitta, et se nō segli aggiongie la uiuacità del atto, essa riman morta la seconda uolta.

si che dilettateui studiosamente di uedere in quei, che parlano insieme co'li moti delle mani, s'è persone d'acostarui à quelli et udire, che causa gli fa fare tali mouimenti, che per loro si fañо. Molto bene fia uedute le minutie deli atti

*) *Cod.: pronti equali co'le membra et isprimono.*

Jüngling wird wegen irgend etwas eine ganz andere Bewegung machen, als in dem nämlichen Fall ein Alter.

374. Von Bewegung der Thiere.

Jedes zweibeinige Thier wird bei seiner Bewegung auf der über dem erhobenen Fusse befindlichen Seite niedriger, als auf der Seite, die über dem auf die Erde gesetzten Fusse steht, am Obertheile des Körpers aber geschieht das Entgegengesetzte. Dies sieht man an den Hüften und Schultern des Menschen, wenn er geht. Bei den Vögeln sieht man dasselbe an Kopf und Rücken.

375. Dass jedes Glied für sich dem Ganzen seines Körpers proportionirt sei.

Mache, dass jeder Theil eines Ganzen dem Ganzen selbst proportionirt sei. So sei ein Mensch von dicker und kurzer Gestalt ebenso an allen seinen Gliedern beschaffen, d. h. kurz und dick sei der Arm, breit die Hände, dick und kurz die Finger und deren Gelenke in der eben bezeichneten Weise, und so sei auch alles Uebrige.

Und das Gleiche will ich von allen Thieren insgesammt und auch von den Pflanzen gesagt haben, sowohl was das Ab- als Zunehmen der Dickeverhältnisse anlangt.[1])

376. Wie die Figuren doppelt todt sind, wenn sie nicht den inneren Sinn ausdrücken.

Wenn die Figuren nicht lebendige und derartige Geberden machen, dass sie damit in ihren Gliedern die Absicht ihrer Seele ausdrücken, so sind sie doppelt todt. Erstens sind sie dies, weil die Malerei ja an sich nicht wirklich lebendig ist, sondern, selbst leblos, lebendige Dinge nur ausdrückt. Und verbindet sich also nicht die Lebhaftigkeit der Geberde mit ihr, so ist sie zweimal todt.

So befleissiget euch demnach auf's Eifrigste, dem Gebahren derer zuzuschauen, die mit einander reden und dabei Handbewegungen machen. Sind es Personen, denen ihr euch nähern könnt, so thut dies, um zu hören, was sie zu solchen Bewegungen, die sie machen, veranlasst. Sehr gut kann man die

particulari apresso de muttoli, li quali non saño disegnare, benche pochi sieno, che nō s' aiutino et che nō figurino col discegno; imparate donque da' mutti à fare li moti delle mem-
125,2. bra, ch' isprimino il concetto della mente de‖ parlatori. considerate quelli che rideno, et quelli che piangono, guardate quelli che con ira gridano, et cosi tutti li acidenti delle menti nostre. osseruate il decoro, et considerate, che non si conuiene nè per sito, ne per atto operare il signore com' il seruo, nè l' infante com' l' adolesentia, ma ecquale al uecchio che pocho si sostiene; nō faccia l' atto il uilano, che si deue à' d un nobile et acostumato, nè il forte, com' il debole, nè gli atti delle meretrici, come quegli dell' oneste donne, nè de maschi, come delle femine.

377. De l'osseruatione del decoro.

Osserua il decoro, cioè della conuenientia del atto, uestiggie, e sito, e circonspetti delle degnità o' uilta delle cose, che tu uoi figurare, cioè, ch' il Re sia di barba, aria et abito graue, et il sito ornato, e li circonstanti stieno con riuerentia e admiratione, e abiti degni et conueniēti alla grauita d' una corte Reale. Et li uili disornati, infinti et abbietti, Et li lor circonstanti habbiā similitudine, con atti uili et prosuntuosi, et tutte le membra corispondino à tal componimento. et che li atti d' un uecchio nō sieno simili à quelli del giouane, nè la femina cō l' atto del maschio, nè quello del huomo cō quello del fanciullo.

L° A. car. 40.

378. *b*. Dell' età delle figure.

Non mischiare una quantità di fanciulli con altretanti uecchi, nè giouani con infanti, nè donne con huomini,

kleinen Feinheiten der einzelnen Geberden bei Stummen sehen, welche nicht zu zeichnen verstehen, obwohl ihrer nur Wenige sind, die sich nicht damit hülfen und nicht mit Zeichen darstellten (, was sie sagen wollen). So lernt also von den Stummen die Bewegungen der Gliedmaassen so machen, dass sie die Absicht der Seele der Sprechenden ausdrücken. — Beobachtet die, welche lachen, und die, welche weinen, die im Zorne schreien, und so alle Zustände unserer Seele. Habt auch des Wohlanständigen acht und bedenkt, dass es nicht zulässig sei, den Herrn, sei es in Situation oder in Geberde, ebenso auftreten zu lassen, wie den Knecht, oder das Kind, wie einen Jüngling; es geberde sich dieses vielmehr einem Alten ähnlich, der sich kaum aufrecht hält. Und einen Bauern mache nicht in einer Stellung, wie sie einem Edelmann und Feingesitteten ziemt, noch den Starken in solcher, wie den Schwachen. Es seien die Geberden der Buhlerinnen nicht, wie die ehrbarer Frauen, noch die der Mannsbilder, wie die von Frauensleuten.

377. Von der Beobachtung der Wohlanständigkeit.

Wahre die Wohlanständigkeit, in dem nämlich, was an Geberde, Kleidung, Oertlichkeit, Umständen und Rücksichten der Würde, oder auch der Niedrigkeit der Dinge, die du darstellen willst, zukommt. Es sei der König an Bart, Miene und Kleidung gravitätisch, der Ort schmuckvoll. Die ihn Umgebenden stehen mit Ehrerbietung und Bewunderung da, in würdigen, der Gravität eines königlichen Hofes geziemenden Gewändern. — Niedere Schufte aber seien ohne Schmuck (der Kleidung und Umgebung), durchaus verstellt und verworfen. Aehnlich sei das Ansehen der sie Umstehenden, mit gemeinen und anmasslichen Geberden, und alle ihre Gliedmaassen seien einer solchen Zusammenstellung entsprechend.[1] — So sei auch das Gebahren eines Greises nicht dem eines Jünglings, und das eines Weibes nicht dem eines Mannes ähnlich, oder eines Mannes Geberde sei nicht, wie die eines Kindes.

378. Von den Lebensaltern der Figuren.

Mische nicht eine ganze Anzahl von Kindern mit ebensovielen Greisen zusammen, auch nicht Jünglinge mit Säuglingen,[1]

se gia il caso, che uoi figurare, non li legassi in sieme mischi.

379. ⊕. Qualità d'huomini ne' componimenti delle storie.

126. Per l'ordinario nelli componimenti comuni delle istorie usa di fare rari uecchi, et separati da giouani; perche li uecchi son rari, et li loro costumi non si conuengono co'li costumi de giouani, et doue non è conformita de costumi, nō si fa amititia, et doue non è amicitia, si genera separatione. e doue si fa componimenti d'istorie aparentie di grauita et consiglio, fagli pochi giouani; perche li giouani uolontiera fugono li consigli et l'altre cose nobili.

380. Del figurare uno, che parli infra piu persone.

Userai di fare quello, che tu uoi ch'infra molte persone parli, di considerare la materia, di che lui ha da trattare, et d'acomodare in lui li atti apartenenti à essa materia; cioè, se'lè materia persuasiua, che li atti sieno al proposito, et se le materia di dischiaratione di diuerse raggioni, fa, che quello che parla pigli p̄ li dui diti della mano destra un dito della sinistra, hauendone serato li dui minori; et co'l uiso prōto uolto uerso il populo; co'la bocca alquant 'aperta, che paia che parli; et s'egli sede, che paia che si soleui alquanto ritto, e co'la testa inanzi; et se lo fai in piedi, fallo alquanto chinarsi col petto et la testa uers'il populo, il quale figurerai tacito et atento, tutti riguardare l'oratore in uiso con atti amiratiui. et fare la bocca d'alcun uecchio per marauiglia dell'udite sententie tenerla chiusa, ne'stremi bassi tirarsi dietro
126,2 molte pieghe delle guancie; et co'le ciglia alte nelle gionture, le quali creino molte pieghe per la fronte. alchuni à sedere, cōle dita delle mani insieme tesuti, tenendoui dentro 'lginocchio stancho; altri con un ginocchio sopra l'altro, sul quale tenga la mano, che dentro à se riceua il gomito, del quale

noch Weiber mit Männern, ausser sie seien durch die Natur des Vorfalles, den du darstellen willst, zu solchem Durcheinander gebunden.

379. Qualitäten von (oder Qualification der) Menschen bei Zusammenstellung von Historien.

In der Regel pflege bei den gewöhnlichen Historien-Compositionen die Greise in geringer Zahl und vereinzelt zu machen, abgesondert von den Jungen. Denn der Alten sind nicht Viele, und ihre Gewohnheiten passen nicht zu denen der Jungen; wo aber keine Uebereinstimmung der Gewohnheiten ist, wird keine Freundschaft geschlossen, und wo die nicht ist, entsteht Absonderung. Wo (hingegen) in Historien-Compositionen gemessener Ernst und Berathschlagung zur Erscheinung kommen sollen, da mache wenig Jünglinge hin, denn gern fliehen junge Leute Berathung und sonst würdevolle und vornehme Dinge.

380. Von der Darstellung Eines, der inmitten mehrerer Personen spricht.

Um Einen darzustellen, den du unter vielen Personen willst sprechen lassen, pflegst du zuerst die Materie, von der er zu handeln hat, in Betracht zu ziehen, und nach dieser seine Geberden, so dass sie dazu passen, einzurichten. Ist der Inhalt seiner Rede Ueberredung zu etwas, so seien seine Geberden diesem Vorhaben angemessen. Handelt es sich darin um die Klarlegung verschiedener Ursachen, Ansichten, Gründe, so lässest du den Sprechenden mit zwei Fingern der rechten Hand einen Finger der linken fassen, indem er dabei die beiden kleineren Finger dieser letzteren eingeschlagen hat. Das Gesicht sei lebhaft gegen die Menge gewandt, der Mund ein wenig geöffnet, als wenn er spräche. Sitzt er, so sehe es aus, als wenn er sich ein wenig erhöbe, den Kopf vorgestreckt. Machst du ihn auf den Füssen stehend, so lasse ihn sich mit Brust und Kopf etwas gegen das Volk hin neigen. Dieses, das Volk, nun stellst du schweigend und aufmerksam dar. Alle schauen dem Redner in's Gesicht, mit ganz in Anstaunen verlorener Geberde. Lasse den einen oder anderen Alten vor Verwunderung über die vernommenen Sen-

la sua mano uada à sostenere il mento barbato d'alcuno chinato uecchio.

381. Come si deue fare una figura irata.

Alla Figura irata farai tenere uno per li capegli col capo storto à terra, et con uno de' gionocchi sul costato, et col braccio destro leuare il pugno in alto; questo habbia li capegli elleuati, le ciglia basse e strette, et i denti stretti, et i dui stremi dacanto della bocca archati; il collo grosso, et dinanzi, per lo chinarsi al nemico, sia pieno di grinzi.

382. Come si figura un disperato.

Al disperato farai darsi d'un coltello, et colle mani hauersi straciato i uestimenti; et sia una d'esse mani in opera à stracciarsi la ferita; et farallo co' piedi stanti, et le gambe alquanto piegate; e la persona similmente inuerso terra, con capegli stracciati et sparsi.

383. Delle conuenientie delle membra.

Et ti ricordo anchora, che tu habbi grand' auertentia nel dare le membra alle figure, che paino dopo l'essere concordanti alla grandezza del corpo anchor similmente all' ettà; cioè i giouani con pochi muscoli nelle membra e uene et di delicata superficie, et membra rotonde, di grato colore; alli huomini sieno nerbose, e piene di muscoli; à i uecchi sieno
| 127. con superficie grinze, ruide et uenose, e nerui molt' euidenti.

tenzen, den Mund fest geschlossen halten, indem dieser Mund an seinen nach unten gezogenen Winkeln viel Wangenfalten nach sich zieht; dazu seien die Augenbraunen, wo sie zusammenkommen, hoch in die Höhe gezogen, und hiedurch viele Stirnfalten verursacht. Einige aus dem Volke mögen dasitzen mit ineinander verschränkten Fingern der Hände, in denen sie das müde Knie halten, Andere, ein Knie über's andere geschlagen, und darauf die Hand gelegt, die den Ellenbogen des anderen Armes in sich aufnehme. Und dessen Hand stütze das bärtige Kinn, das gehöre einem gebeugten Alten.

381. Wie man eine Figur im Zorn darstellen soll.

Eine Figur im Zorn lässest du Einen bei den Haaren festhalten, ihm das Haupt zur Erde drehend und ihm ein Knie in die Rippen setzend. Mit dem rechten Arm lässest du ihn den Dolch hoch heben. Seine Haare in die Höhe, die Augenbraunen herab- und zusammengezogen, die Zähne aufeinandergebissen, und die Mundwinkel auf beiden Seiten in Bogen gegekrümmt. Der Hals sei dick angeschwollen und vorn, wegen des Niederneigens auf den Feind, voll Runzeln.

382. Wie man einen Verzweifelten darstellt.

Einen Verzweifelten lässest du sich Eins mit dem Messer versetzen, und lässest ihn mit den Händen seine Kleider zerrissen haben. Und eine Hand sei dabei, die eigene Wunde aufzureissen. Mit den Füssen machst du ihn stehend, aber in den Beinen etwas geknickt und ebenso mit der ganzen Person erdwärts geneigt, das Haupthaar zerrauft und in Verwirrung.

383. Vom Zusammenstimmen der Gliedmaassen.

Und nochmals rufe ich dir in's Gedächtniss, dass du, wenn du deinen Figuren die Gliedmaassen machst, sehr darauf achtest, dass dieselben nicht nur zur Grösse des Körpers stimmen, sondern auch zum Lebensalter. Die Jungen machst du mit wenig Muskeln und Adern an den Gliedmaassen und zart von Oberfläche, rund von Gliedern, sowie angenehm von Farbe. Den Männern sei der Gliederbau nervig und voll von Muskeln, und bei Greisen sei dessen Oberfläche voll rauher Runzeln und voll Adern und sehr deutlicher Sehnen.

L° A. car. 33. **384.** Del Ridere et piangiere, et diferentia loro.

Da quel, che ride, à quel, che piangie, nō si uaria nè occhi, nè bocca, nè guancie, ma solo la rigidità delle ciglia, che s' aggiongono à chi piangie, et leuansi*) à chi ride. À colui, chi piangie, s' aggiongie anchora co' le **) mani stracciare li uestimenti e capegli, et co' l' ongie stracciarsi la pelle del uolto, il che non achade à chi ride.

L° A. car. 28. **385.** Del medēmo.

Non farai il uiso de chi piangie con equali mouimēti di quel che ride, perche spesso si somigliano, et perche il uero modo si è di uariare, si com' è uariato l' accidente del pianto dal' acidente del riso; imperoche per piangiere le ciglia e la bocca si uariā nelle uarie cause del pianto; perche alcuno piangie con ira, alcuno con paura, et alcuni per tenerezza e alegrezza, alcuni per sospetto, et alcuni per doglia e tormento, et alcuni per pietà e dolore delli parenti o' amici persi; deli quai pianti alcuno si dimostra disperato, alcuno mediocre, alcuni solo lacrimosi, et alcuni gridano, alcuni col uiso al cielo e co' le mani in basso, hauendo le dita di quelle insieme tesute, altri timorosi, co' le spalli inalzate à gli orecchi; et cosi segono secondo le predette cause. quel, che uersa'l pianto, alza le ciglia nelle loro gionture et le stringie in sieme, e compone grinze disopra in mezo li canti della bocca in basso; et colui che ride gli ha alti, et le ciglia aperte et spatiose.

L° A. car. 13. ‖ 127,2. **386.** De possati d' infanti.

Nel'infanti et uecchi nō debbe essere atti pronti fatti me‖diāte le loro gambe.

*) *Cod.: levasi. Demnach vielleicht: che s' aggiongie à chi piangie et levasi à chi ride.* **) *Cod.: anchora le mani. Vielleicht: s' aggiongono anchora le mani, o'.*

384. Vom Lachen und vom Weinen und von deren Unterschied.

In Augen, Mund und Wangen ist zwischen Einem, der lacht, und Einem, der weint, kein Unterschied. Nur die Starrheit der Augenbraunen unterscheidet sie, welche sich beim Weinenden zusammenziehen, während sie bei dem, der lacht, in die Höhe gehen. Bei Einem, der weint, fügt man auch noch hinzu wie er sich mit den Händen die Kleider zerreisst und die Haare rauft, oder sich mit den Nägeln die Haut im Gesicht zerkratzt, lauter Dinge, die beim Lachen nicht vorkommen.[1]

385. Vom Nämlichen.

Mache das Gesicht des Weinenden nicht mit denselben Bewegungen, wie das eines Lachenden, denn sie sehen einander oft ähnlich, aber die wahre Art besteht darin, sie zu unterscheiden, wie ja der Zustand des Weinens ein ganz anderer ist, als der des Lachens. Beim Weinen variiren die Augenbraunen und der Mund nach den verschiedenen Ursachen des Weinens. Der Eine weint zornig, der Andere voll Furcht, Manche aus Zärtlichkeit oder vor Freude, Andere wieder aus misstrauischer Aengstlichkeit oder vor Schmerz und Qual, oder auch aus Mitleid und vor Schmerz um verlorene Verwandte und Freunde. Und in allen diesen verschiedenen Arten des Weinens zeigt sich der Eine verzweifelt, der Andere gemässigt, Einige vergiessen nur Thränen, Andere schreien, die wenden das Gesicht gen Himmel und recken die Arme mit gefalteten und gerungenen Händen zur Erde, Andere wieder stehen furchtsam, mit zu den Ohren in die Höhe gezogenen Schultern da, und so weiter, je nach den verwähnten Ursachen des Weinens. Der Weinende zieht die Augenbraunen, wo sie zusammenkommen, in die Höhe und presst sie gegeneinander, er zieht die Stirne über und zwischen ihnen in Falten; die Mundwinkel zieht er herab. Der Lachende zieht die Mundwinkel in die Höhe und hat die Augenbraunen offen und weit auseinander.

386. Von der (Bein-)Stellung kleiner Kinder.

Bei kleinen Kindern und Greisen dürfen keine behenden Beinbewegungen und -Stellungen vorkommen.

L° A. car. 13. **387.** De possati di femine et giouanetti*).

Nelle femine et giouanetti**) nō debb' essere atti di gambe sbarlate o' troppo aperte, perche dimostrano audaccia et altutto priuatione di uergogna; et le strette dimostrano timore di uergogna.

L° A. car. 25. **388.** Del rizzarsi l'huomo da sedere di sito piano.

Stando l'huomo à sedere nel pauimento, la prima cosa, che fa nel suo leuarsi, è, che tra' à se il piede e possa la mano in terra da quel lato, che si uol leuare; e gitta la persona sopra il braccio, che possa; et mette il gionocchio in terra da quel lato, che si uol leuare.

L° A. car. 26. (*m. 1:* Trouo scritto apresso al capitulo di sopra il suggeitto del suo contrario, ma poi nō ne parla niēte, et è questo *:

389. * Del cadere l'huomo à sedere in sito piano.

390. Del saltare, et che cosa aumenta 'lsalto.

Natura insegna et opera senza alcun discorso del saltatore, che quando lui uole saltare, egli alza con impeto le braccia et le spalle, le quali, seguitando l'impeto, mouon se insieme con gran parte del corpo à leuarsi in alto, in sin'à tanto, ch'el lor'impeto in se si consummi; il qual impeto è acompagnato dall'astensione subita del corpo incuruato nella schiena, et nelle gionture delle coscie et delle ginocchia e piedi; la quale astensione è fatta per obliquo, cioè inanti et all' insu; e cosi il moto dedicato all' andare inanti porta

*) *Ungewiss, ob: giouanette oder giouanetti, ebenso bei* **).

387. Von der (Bein-)Stellung der Weiber und jungen Bürschlein (oder Mägdlein).

Bei Weibern und jungen Bürschlein (oder Mägdlein) dürfen keine auseinander gespreizten und zu offenen Beinstellungen vorkommen, denn in denselben legt sich Keckheit an den Tag und gänzlicher Mangel an Schamhaftigkeit. Eng aneinander geschlossene Beine aber beweisen Furchtsamkeit und Schamhaftigkeit.

388. Wie der Mensch sich vom Sitzen auf ebenem Boden aufrichtet.

Sitzt der Mensch auf geebnetem Fussboden, so ist, wenn er aufstehen will, das Erste, dass er den einen Fuss an sich zieht und die eine Hand auf der Seite, auf der er sich aufheben will, auf die Erde stützt. Dann wirft er sich mit der ganzen Person auf den aufgestützten Arm und setzt das Knie auf der Seite, wo er sich erheben will, auf die Erde.

(*M. 1:* Hinter dem obigen Capitel finde ich die Inhaltsangabe des Entgegengesetzten vorgemerkt, aber nachher sagt Er nichts davon, und es ist folgende):

389. Wie der Mensch zum Sitzen auf ebenem Boden niedersinkt.

390. Vom Springen, und was den Sprung verstärkt.

Natur lehrt und bewirkt ohne alles Ueberlegen des Springenden, dass dieser, indem er springen will, die Arme mit heftigem Ruck hoch hebt; seine Schultern folgen diesem Ruck und lupfen sich sammt einem grossen Theil des Körpers in die Höhe, bis an den Punkt, wo ihre heftige Bewegung in sich selbst ausgeht. Dieser Ruck ist begleitet von einer plötzlichen Streckung des im Rückgrat und Schenkelgelenken, sowie in den Knie- und Fussgelenken vorwärts gekrümmten Körpers. Die Streckung geschieht in schräger Richtung, d. h. zugleich nach vorn und nach oben. Und so trägt die der Richtung nach vorwärts gewidmete Bewegung den springenden Körper nach vorwärts, und die auf's in die Höhe gehen berechnete

inanti il corpo che salta; et il moto d'andare all' insù, alz' il
128. corpo et fagli fare grand'archo, ||et agumenta il salto.

391. Del moto delle figure nel spingere o' tirare.

Lo spingere e tirare sonno d'una medesima actione, cō-ciosia che lo spingiere s'è solo una astensione di membra, et il tirare è una attrattione d'esse membra; et à l'una et l'altra potentia s'aggiongie il peso del motore contro alla cosa sospinta o' tirata, et non ue altra diferentia, s'e nō che l'uno spingie, et l'altro tira; quello che spingie, stando in piede, ha il mobile sospinto dinanzi à se, et quel che tira l'ha di-dietro à se.

lo spingere e'l tirare puo essere fatto per diuerse linee intorno al centro della potentia del motore, il qual centro in quanto alle braccia fia nel luogo, doue il neruo del houmero della spalla, et quel della poppa, e quello della patella del'op-posita alla poppa si giongano co'll'osso della spalla superiore.

392. Del huomo, che uol trare una cosa fuor di se con grand'impeto.

L'huomo, il qual uora trare un dardo, o' pietra, od' altra cosa con impetuoso moto, può essere figurato in due modi principali; cioè, o' tu 'l porrai essere figurato, quando l' huomo si para alla creatione del moto, o' ueramente, quando il moto di se è finito. ma se tu lo figurerai per la crea-tion' del moto, allora il lato di dentro del piede sarà co' la medesima linea del petto, ma harà la spalla contraria sopra il piede, cioè, s'el piede destro sara sott' il peso del' huomo, la spalla sinistra sara sopra la punta d'esso piede destro.

hebt ihn vom Boden und lässt ihn einen grossen Bogen beschreiben, den Sprung mehrend.

391. Von der Bewegung der Figuren beim Schieben und Ziehen.

Schieben und Ziehen sind von ein und derselben Stellung und Leistung, beim Schieben ist nämlich nur eine Gliedmaassen-Streckung, und beim Ziehen ein an sich Ziehen derselben Glieder im Gange. Der einen wie der anderen Gewalt verbindet sich dann das Gewicht Dessen, der die Bewegung macht, gegen Kraft und Gewicht des gestossenen oder gezogenen Gegenstandes. Und es ist kein anderer Unterschied, als dass der Eine schiebt, und der Andere zieht; auf die Füsse gestemmt, hat der Schiebende den aus der Stelle geschobenen Gegenstand vor sich, der Ziehende hat ihn hinter sich her.

Das Schieben und Ziehen kann in verschiedenen Richtungslinien um das Kraftcentrum des Bewegenden her vor sich gehen. Was die Arme angeht, so befindet sich deren Kraftcentrum an der Stelle, wo die Sehne des Oberarmes der Schulter, und die des Brustmuskels, und jene der Pfanne von der dem Brustmuskel gegenüberstehenden (Seite) her sich mit dem Knochen der obersten Schulter vereinigen.[1])

392. Vom Manne, der etwas mit grosser Gewalt von sich schleudern (oder abschiessen) will.

Ein Mann, der einen Speer oder Stein, oder sonst etwas mit heftiger Bewegung fortschleudern soll, kann auf zweierlei Hauptweisen dargestellt werden. Entweder du gibst seiner Figur die Stellung, in der er sich zur Hervorbringung der Schleuderbewegung erst anschickt, oder die, welche er einnimmt, wenn seine eigene Bewegung zu Ende ist. — Stellst du ihn aber bei der Hervorbringung der Bewegung vor, so wird die innere Seite des (gestreckten) Fusses in einer Linie mit der Brust sein. Ueber dem (Stand-)Fusse aber wird er die entgegengesetzte Schulter haben, d. h. wenn sich der rechte Fuss unter dem Gewicht des Mannes befindet, so wird die linke Schulter über der Spitze dieses rechten Fusses stehen.

‖ 128, 2. 393. Perche quel, che uole fichare trahendo il ferro in terra, alza la gamb'opposita incuruata.



Quello, che col trare uol fichare, o' trare il calmone in terra, alza la gamba opposita al braccio, che trae, e quella piega nel ginocchio; et questo fa per bilicarsi sopra il piede, che possa in terra, senza il quale piegamento o' storcimento di gamba fare nō si potrebbe, nè potrebbe trare, se tal gamba nō si distēdessi.

394. Ponderattione delli corpi, che non si mouono.

Le ponderationi o' uero billichi delli huomini si diuideno in due parti, cioè semplice e composto. bilicattione semplice è quella, ch'è fatta dal l'huomo sopra li suoi piedi immobili, sopra li quali esso huomo, aprendo le braccia con diuerse distantie dal suo mezo, o' chinandosi stante sopra uno o' dui piedi, che sempre il centro della sua grauita sia per linea perpendiculare sopra il centro d'esso piede, che possa, et se possa sopra li dui piedi ecqualmente, allora il peso del' huomo hara il suo centro perpendiculare nel mezo della linea, che misura lo spattio interposto infra li centri d'essi piedi.



Il bilico composto s'intende esser quello, che fa un huomo, che sostiene sopra di se un peso per diuersi moti; com'è nel figurare Herculе, che scopia Anteo, il quale, sospendendolo da terra infra 'l petto e le braccia, che tu li faccia tanto la sua figura dirietro alla linea centrale de suoi piedi, quanto Anteo ha il centro della sua grauita dinanti alli medesimi piedi.

393. Warum Derjenige, der das Eisen schleudernd im Boden befestigen will, das entgegengesetzte Bein eingekrümmt vom Boden hebt.

Der, welcher das Pfeilrohr in die Erde heften und schleudern will [1]), hebt das Bein, welches dem schleudernden Arm gegenüber steht, vom Boden und biegt dasselbe [2]) im Knie. Er thut dies, um sich auf dem Fuss, der auf der Erde steht, in's Gleichgewicht zu stellen und zu wiegen. [3]) Ohne diese Biegung oder Verdrehung des Beines könnte er's nicht thun, noch könnte er schleudern, wenn sich dies Bein nicht wieder streckte.

394. Von der Abwägung der Körper, die sich nicht bewegen.

Das Abwägen oder sich zu Gleichgewicht Stellen der menschlichen Körper zerfällt in zwei Abtheilungen, nämlich in die einfache und in die zusammengesetzte Gleichgewichtsstellung. Einfach ist die, welche der Mensch auf seinen unbeweglich stehenden Füssen einnimmt, während er die Arme in verschiedenerlei Entfernungen von der Mittellinie seines Körpers offen abstreckt; oder wenn er, auf einen oder beide Füsse gestellt, sich neigt, und dabei allezeit der Mittelpunkt seiner Schwere in senkrechter Linie über der Mitte des auf der Erde stehenden Fusses sich befindet; oder aber, wenn er auf beiden Füssen gleichmässig steht, sein Gewicht mit dessen Mittelpunkt senkrecht mitten über der Linie bringend, die den Raum abmisst, der die Centren der beiden Füsse von einander trennt.

Unter zusammengesetzter Gleichgewichtsstellung versteht man diejenige, welche ein Mensch einnimmt, der ein Gewicht über sich trägt, in verschiedenerlei Bewegungssinne [1]); wie z. B. wenn man den Herkules darstellen würde, der den Antäus bersten macht. Er hebt ihn, zwischen Brust und Arme geklemmt, schwebend vom Boden in die Höhe. Du lässest des Herkules Gestalt soweit rückwärts über die senkrechte Mittellinie ihrer Füsse ausladen, als der Antäus den Mittelpunkt seiner Schwere vor den Füssen des Herkules hat.

129. **395.** Dell' huomo, che possa sopra li suoi dui piedi, che da di se piu peso a l'un ch'al'altro.

Quando per lungo stare in piedi l' huomo ha istanchata la gamba doue possa, esso manda parte del peso sopra l'altra gamba; ma questo tal possare è da essere usato dall' etta decrepita o' dall 'infantia, o' ueramente d' un' istancho, perche mostra stanchezza o' poca ualitudine di membra; e pero sempre si uede un giouane, che sia sano e galiardo, possarsi sopra l' una delle gambe; e se da alquāto di peso all' altra gamba, esso l' usa, quando uol dare principio necessario al suo mouimento, sanza 'l quale si niega ogni moto. perche il moto si genera dall' inequalita.

396. Delli possati delle figure.

Sempre le figure, che possano, debbon uariare le membra; cioè che, s' un braccio ua inanzi, che l' altro sia fermo o' uada indietro; et se la figura posa sopra una gamba, che la spalla ch' è sopra essa gamba, sia piu bassa che l' altra. e questo si usa*) dall' gli homini di bon sensi, li quali sempre atendono per natura à bilichare l' huomo sopra li suoi piedi, acciò che nō ruini de li suoi piedi; perche, posando sopra un piede, l' opposita gamba non sostiene esso huomo, stando piegata, la quale in se è come se fusse morta. onde necessità fa, ch' el peso, ch' è dalle gambe in sù, manda il centro della sua grauita sopra la giontura della gamba, che' l sostiene.

397. Della ponderatione del' huomo nel fermarsi sopra li suoi piedi.

129,$_2$. ||L' huomo, che si ferma sopra li suoi piedi, o' si carichera con equal peso sopra sciascun piede, o' si carichera con pesi

*) *Cod.: causa.*

395. Vom Menschen, der so auf beiden Füssen steht, dass er mehr auf dem einen als dem anderen Fusse lastet, (d. h. nicht recht weiss, auf welchen von beiden er sein Gewicht laden soll.)

Ist einem Menschen vom langen Stehen das Bein, auf dem er ruht, müde, so gibt er einen Theil seines Gewichtes auf's andere Bein ab. Diese Art zu stehen ist aber nur entweder beim Alter der Hinfälligkeit, oder aber bei dem der ersten Kindheit anwendbar, oder auch bei einem Ermüdeten. Denn sie verräth Müdigkeit oder geringe Gliederfrische. Daher sieht man einen Jüngling, der gesund und munter ist, sich stets nur auf ein Bein stützen, und lädt er ein wenig Gewicht auf's andere, so thut er es nur, wenn er sich fortbewegen und das hiezu in erster Linie Nöthige thun will, dessen Abgang der Verneinung aller Bewegung gleich kommt. Denn Bewegung entsteht aus Ungleichheit oder Abwesenheit von Gleichgewicht.

396. Vom Feststehen der Figuren.

Bei Figuren, die stehen, müssen stets die (einander entsprechenden) Gliedmaassen von einander verschieden stehen, d. h. wenn der eine Arm nach vorn geht, so sei der andere in Ruhe, oder aber er gehe nach hinten, und wenn die Figur auf einem Bein ruht, so sei die über diesem Bein befindliche Schulter niedriger als die andere. Dies so zu machen liegt im Menschen, der bei gesunden Sinnen ist. Denn dieser trachtet von Natur stets sich über seinen Füssen in's Gleichgewicht zu bringen, damit er nicht niederstürze. Steht er auf einem Fusse auf, so trägt ihn das andere Bein nicht, denn es ist gebogen und an und für sich, als wäre es todt. Daher zwingt Nothwendigkeit, dass das Gewicht von den Beinen aufwärts das Centrum seiner Schwere über das Gelenk des Beines bringe, von dem es getragen wird.

397. Von der Abwägung des Menschen, wenn er sich auf seine Füsse feststellt.

Wenn sich der Mensch fest auf seine Füsse stellt, so wird er sein Gewicht entweder gleichmässig auf beide Füsse verladen, oder ungleichmässig. Das Erstere geschieht entweder mit dem

inequali. et se si caricha equalmente sopra essi piedi, ei si carichera con peso naturale misto con peso accidentali, o' si carichera con semplice peso naturale; et se si caricha con peso naturale misto con accidentale, allora li stremi oppositi de membri non sonno equalmente distanti dalli poli delle gionture de piedi; ma se si caricha con peso naturale semplice, allora tali stremi di membra oppositi sarano equalmēte distanti dalla giontura del piede.

(Libro particulare della ponderatione.)

et cosi di questa ponderatione si fara un libro particulare.

398. Del moto lochale piu o' men uelloce.

Il moto lochale, fatto dal huomo od' altro animale, sara di tanta maggiore o' minore uellocità, quanto il centro della lor grauita sara piu remoto o' propinquo al centro del piede, doue si sostengono.

399. De gli animali da quatro piedi, e come si mouino.

La somma altezza de gli animali da quatro piedi si uaria piu nelli animali che caminano, ch' in quelli che stano saldi; e tanto piu o' meno, quanto essi animali son' di maggiore o' minore grandezza.

e questo è causato dalle obliquita delle gambe che toccano terra, che inalzano la persona d' esso animale, quando tali gābe disfanno la loro obliquita, quando si pongono perpendiculare sopra la terra.

400. Delle corispondentie, ch' a la meta della grossezza
130. ‖ del' huomo con l' altra metà.

Mai l' una metà della grossezza e largezza del' huomo sara equale l' una al' altra, se le membra à quelle congionte non farano equali et simili moti.

eigenen natürlichen Gewicht, vermischt mit fremdem zufälligem Gewicht, oder mit dem natürlichen einfach und allein. Geschieht es mit natürlichem und zufälligem gemischt, alsdann sind die entgegengesetzten äussersten Enden oder Umrisse der Glieder **nicht** gleichweit entfernt von den Angelpunkten der Fussgelenke. Verlädt er sich aber mit seinem einfach natürlichen Gewicht, so werden diese äussersten Enden der einander gegenüberstehenden Gliedmaassen von dem Fussgelenk (d. h. von der verticalen Centrallinie desselben) gleichweit entfernt sein.

Und so werden wir denn von dieser Abwägung ein besonderes Buch machen.

398. Von der mehr oder weniger schnellen Fortbewegung vom Ort.

Die Fortbewegung vom Ort, die der Mensch oder sonst ein lebendes Wesen ausführt, wird in dem Verhältniss grössere oder geringere Geschwindigkeit besitzen, in dem die sie Ausführenden das Centrum ihrer Schwere von der Mitte des Fusses, auf dem sie sich aufrecht halten, entfernen oder derselben näher bringen.

399. Von den vierfüssigen Thieren und wie sie sich bewegen.

Bei den vierfüssigen Thieren zeigen sich die grössten Höhenmaasse ihres Körpers von einander abweichender, wenn die Thiere gehen, als wenn sie feststehen, und das zwar mehr oder weniger, je nachdem die Thiere grösser oder kleiner sind.

Dies rührt von der schrägen Stellung der Beine her, welche die Erde berühren. Dieselben heben den Körper des Thieres da in die Höhe, wo sie ihre schräge Stellung aufgeben und sich senkrecht auf den Boden stellen.

400. Von dem Wechselverhältnisse, in dem sich die eine Hälfte der Dicke des Menschen zur andern befindet.

Die eine Hälfte der Dicke und Breite des Menschen wird der anderen niemals gleich sein, wenn die mit ihnen verbundenen (oder die zu ihrer Herstellung verbundenen [beidseitigen]) Gliedmaassen nicht die gleichen und ähnlichen Bewegungen machen.

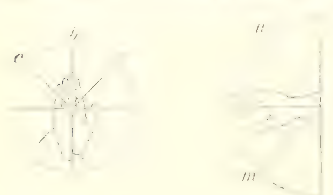
401. Come nel saltare del huomo in alto ui si troua tre moti.

Quando l'huomo salta in alto, la testa hè tre uolte più uelloce ch'el calcagno del piede, inanzi che la punta del piede si spichi da terra; e due uolte piu uelloce che li fianchi.

et questo acade, perche si disfa in un medesimo tempo tre angoli; delli quali il superiore è quello, dou'il busto si congiongie co'le coscie dinanzi; il secondo è, doue le coscie di dietro si congiongono con le gambe di dietro; il terzo è, doue la gamba dinanzi si congiongie col osso del piede.

L° A. car. 40. **402.** Che gliè inposibile, ch'alcuna memoria risserui tutti gli aspetti et mutationi delle membra.

Imposibil è, ch'alcuna memoria possa riseruare tutti gli aspetti o'mutattione d'alcuno membro di qualunqu'animale si sia. Questo caso esemplificaremo co'la dimostratione d'una mano.



et perch'ogni quantita cōtinua è diuisibile in infinito, il moto del occhio, che riguarda la mano e si moue da *a* al *b*, si moue per uno spattio, *a b*, il quale è ancora lui quantita continua et per consequente diuisibile in infinito; et in ogni parte di moto
130,2. uaria l'aspetto e figura della mano nel suo uedere, e cosi farà, mouendosi in tutto'l cerchio. et il simile farà la mano, che s'inalza nel suo moto, cioè, passerà per ispattio, ch'è quantita. *)

403. Delle prime quatro parti, che si richiedono alla figura.

L'attitudine è la prima parte piu nobile della figura, che, nō che la buona figura dipinta in trista attitudine habbia disgratia, ma la uiua in somma bonta di belleza perde di ripu-

*) *continua.*

401. Wie sich im in die Höhe Springen des Menschen dreierlei Bewegung vorfindet.

Wenn der Mensch in die Höhe springt, so bewegt sich der Kopf dreimal geschwinder, als der Absatz des Fusses thut, bevor die Fussspitze von der Erde abstösst, und zweimal geschwinder, als die Hüften.

Dies kommt daher, dass drei Winkel zu gleicher Zeit gestreckt werden. Der oberste von diesen ist da, wo der Rumpf mit der Vorderseite der Schenkel zusammenkommt, der zweite, wo die Rückseite der Schenkel an die Hinterseite der Unterbeine ansitzt; der dritte ist vorn, wo das Bein sich mit dem Fussknochen verbindet.

402. Wie es unmöglich ist, dass je ein Gedächtniss alle die Ansichten und Veränderungen der Gliedmaassen aufbewahre.

Es ist unmöglich, dass je ein Gedächtniss alle die Ansichten oder Veränderungen irgend eines Gliedes jedes beliebigen Thieres aufbewahren könne. Wir werden hiefür am Beispiel einer Hand den klaren Beweis liefern, und zwar:

Jede stetige Grösse ist bis in's Unendliche theilbar. Das Auge, das die Hand betrachtet und sich dabei von *a* nach *b* fortbewegt, durchmisst hiemit einen Raum, *a—b*, der eine stetige Grösse und in Folge dessen in's Unendliche theilbar ist. Mit jeder Stelle seiner Fortbewegung verändern sich also für's Auge Ansicht und Figur der Hand und werden dies auch ferner thun, wenn das Auge ganz im Kreise um die Hand herum bewegt wird. — Das Gleiche wird auch die Hand, wenn sie sich erhebt, durch ihre eigene Bewegung bewirken, sie wird nämlich auch ihrerseits einen Raum durchmessen, der eine stetige Grösse darstellt.

403. Von den vier Hauptstücken, die für die Figur(en-Malerei) verlangt werden.

Die Stellung ist das erste, vornehmste Stück der Figur(en-Malerei). Denn nicht nur, dass eine gemalte Figur, wenn schon sie gut ist, aber eine mangelhafte Stellung hat, unglücklich wirkt, auch eine lebende von höchster Güte der Schönheit

tattione, quando gli atti suoi non sōno acomodati all' ufitio, ch' essi anno à fare. certo sāz' alcun dubbio, essa attitudine è di maggiore speculazzione, che non è la bonta in se della figura dipinta; conciosia che tale bonta di figura si possa fare per imitazzione della uiua, ma 'l mouimento di tal figura bisogna che nasca da grande discrezzione d' ingegno; la seconda parte nobile è l' hauere rileuo; la terza è il bon disegno; la quarta il bel colorito.

404. *b.* Discorso sopra il pratico.

E tu, pittore, studia di fare le tue opere, ch' abino à tirare à se gli suoi ueditori, et quelli fermare con grande admiratione et dilettazione, et nō tirarli et puoi scacciarli, come fa l' aria à quel, che nelli tempi notturni salta ingnudo del letto à contemplare la qualità d' essa aria nubilosa o' serena, che imediate, scacciato dal fredo di quella, ritorna nel letto, donde prima si tolse; ma fà le opere tue simili à quel' aria, che ne' tempi caldi tira gli huomini de li lor letti, et gli ritiene con dilettazione à posedere lo estiuo fresco. et non uoler
| 131. essere prima pratico che dotto, et che l' auarizia ‖ uincha la gloria, che di tal arte meritamente s' aquista.

non uedi tu, che infra le humane bellezze il uiso bellissimo ferma li uiandanti, et non gli loro richi ornamenti? et questo dico à te, che con oro od altri ricchi freggi adorni le tue figure. non ueditu isplendenti bellezze della giouentu diminuire di loro eccellenza per li eccessiui et tropo culti ornamenti, non hai tu uisto le montanare inuolte ne gl' inculti et poueri panni aquistare maggior bellezza, che quelle, che sono ornate?

non usare le affettate conciature o' capellature di teste, dou' apresso deli goffi ceruelli un sol capello posto piu d' un lato che dal' altro, colui, che lo tiene, se ne promette

büsst von ihrer Werthschätzung ein, wenn ihre Bewegungen dem Dienst, den sie thun sollen, nicht angepasst sind. — Sicherlich und ohne Zweifel nimmt die Stellung der gemalten Figuren mehr Ueberlegung in Anspruch, als die Güte der Figur an sich. Denn diese letztere kann durch (genaue) Nachahmung einer lebenden Figur erreicht werden. Die Bewegung der Figur aber kann nur aus grosser Feinheit des künstlerischen Talentes hervorgehen. Das zweite vornehme Stück ist das Relief-haben. Das dritte die gute Zeichnung. Das vierte das schöne Colorit.

404. Diskurs über das Praktische.

Und du, Maler, beeifere dich es so zu machen, dass deine Werke ihre Beschauer anziehen, und dieselben in grosser Bewunderung und grossem Ergötzen fesseln, nicht aber sie zuerst herbeiziehen und dann wieder wegscheuchen, wie die Luft dem thut, der zur Nachtzeit nackt aus dem Bette springt, um nachzuschauen, wie die Luft ist, ob bewölkt oder heiter, und dann von deren Kälte sofort wieder in's Bett geschreckt wird, von dem er sich zuvor erhob. Mache vielmehr deine Werke der Luft ähnlich, die bei heissem Wetter die Menschen aus ihrem Bette lockt und sie mit Ergötzen dabei festhält, der sommerlichen Frische theilhaftig zu werden. — Und wolle nicht früher ein Praktiker, als ein Unterrichteter sein, damit nicht die Habsucht über den Ruhm, den man durch die Kunst verdientermaassen erwirbt, den Sieg davon trage.

Siehst du denn nicht, dass unter Allem, was an Menschen schön, ein sehr schönes Gesicht am meisten die ihres Weges Gehenden zum Stillestehen bringt, nicht aber der reiche Kleiderschmuck? Das sage ich zu dir, der du deine Figuren mit Gold und anderen reichen Zierrathen und Einfassungen aufschmückst. Siehst du nicht, wie strahlende Schönheit der Jugend an ihrer Erhabenheit Einbusse erleidet durch übertriebenen und allzusehr gepflegten Schmuck? Hast du nie gesehen, wie Weiber aus dem Gebirge, in ihre uncultivirte und arme Tracht gehüllt, aufgeputzten den Vorrang der Schönheit abgewannen?

Mache keinen Gebrauch von affectirtem Kopfputz und den Haarfrisuren, an denen ein einziges, ein wenig mehr auf die eine Seite verschobenes Haar das plumpe Hirn ihrer Träger

grand' infamia, credendo, che li circonstanti abbandonino ogni lor primo pensiero et solo di quel parlino et solo quello riprendino; et questi tali han' sempre per lor consigliero lo spechio et il pettine, et il uento è loro capital nemico, sconciatore de li azimati capegli.

fa tu adonq̃e alle tue teste li capegli scherzare insieme col finto uento intorno alli giouanili uolti et con diuerso reuoltare gratiosamente ornargli, et nō far come quelli, che gli' npiastrano con colle et fan̄o parere e' uisi, come se fussino inuetriati; — humane pazie in aumentazione, delle quali nō bastano li nauiganti à condure dalle orientali parti le gome arabbiche, per riparare, ch' el uento non uarij l' equalita delle sue chiome, che di piu uanno ancora inuestigando.

405. Della praticha cerchata con gran' solecitudine dal pittore.

Et tu, pittore, che dessideri la grandissima praticha, hai
131,2. da intendere, che, se tu nō la fai sopra bon fondamento delle cose naturali, tu farai opere asai con poco honore et men guadagno; et se la farai buona, l' opere tue sarano molte *) et bone, con grand' honor tuo et molta utilita.

L° A. car. 41. **406.** Del giudicare il pittore le sue opere et quelle d' altrui.

Quando l' opera sta pari col giudizio, quello è tristo segno in tal giudizio; e quando l' opera supera il giudizio, questo è pessimo, com' acade à chi si marauiglia d' auere si benoperato; et quando il giudicio supera l' opera, questo è perfetto segno, et se gli è giouane in tal disposizione, senza dubbio questo fia eccellente operatore. ma fia componitore di poche

*) *Vielleicht: poche et bone. Siehe 406.*

so in Aufregung bringt, dass sie sich die grösste Infamie davon versprechen, glaubend, es werden die Umherstehenden darob ganz von allen ihren vorhergehenden Gedanken abkommen und nur einzig davon sprechen und ganz in dessen Tadel aufgehen. — Solche haben denn allezeit Spiegel und Kamm zu ihrem Beirath, und ihr Haupt- und Erzfeind ist der Wind, der die schön gestriegelten Haare aus ihrer Verfassung bringt.

Mache also das Haupthaar so, als ob es mit dem Wind, der zu wehen scheint, um die jugendlichen Gesichter her scherzte, und lass es diese mit verschiedenerlei Zurückkrümmung anmuthig zieren. Nicht thue, wie die, welche es mit allerlei Kleister verpflastern und ihre Gesichter herrichten, als wären sie glasirt, menschliche Tollheiten, in steter Zunahme begriffen, für die der Schiffer nicht genug aufzutreiben sind, die aus östlichen Weltgegenden Gummi arabicum herbeiführen, zur Abwehr, dass der Wind die Symmetrie der Haarlocken störe, so dass noch mehr (andere Nothhilfe) ausfindig gemacht werden muss *).

405. Von der Praxis, die vom Maler mit grosser Eilfertigkeit aufgesucht wird.

Und du, mein Maler, der du nach so sehr grosser Praxis Verlangen trägst, musst verstehen, dass, wenn du sie nicht auf guter Grundlage des Naturstudiums besitzest, du sehr viele Werke machen wirst, mit wenig Ehre und noch weniger Gewinn. Und übst du sie recht, so werden deiner Werke viele **) und gute sein, mit grosser Ehre und viel Nutzen.[1])

406. Vom Urtheilhaben des Malers über seine und Anderer Arbeit.

Steht das Werk mit dem Urtheil auf gleicher Stufe, so ist das für dies Urtheil ein trauriges Zeichen. Und steht das Werk über dem Urtheil, so kann nichts schlimmer sein; so geht es wohl Einem, der sich selbt darüber wundert, wie er so gut gearbeitet hat. — Steht aber das Urtheil über dem Werk, das ist ein vollkommen richtiges Zeichen, und ist der so Angelegte jung, so wird er ohne Zweifel ein ausgezeich-

*) *Oder: und was sie sonst noch Alles aushecken.* **) *Vielleicht: wenige.*

opere, ma fieno di qualita che fermerano gli huomini con admirazione à contemplar le sue perfezioni.

407. Del giudicare il pittore la sua pittura.

Noi sapiamo certo, che gli errori si cognoscono piu in l'altrui opere che nelle sue, e spesso, riprendendo gli altrui picholi errori, non uedrai li tuoi grandi. et per fugire simil' ignoranzia, fa, che tu sia prima buono prospettiuo, di puoi, che tu habbi intera notizia delle misure del huomo et d'altri animali, et ancora bono architettore, cioè in quanto s'apartiene alla forma de li edifici, et de l'altre cose, che sono sopra la terra, che sonno infinite forme, et di quante piu hauerai notitzia, piu fia laudata la tua operatione, et in quelle,
132. che tu non hai pratica, non ricusare di ritrarle‖di naturale.

ma per tornare alla promessa disopra dico, che nel tuo dipingiere tu debbi tenere un' specchio piano, et spesso riguardarui dentro l'opera tua, la quale li fia ueduta per lo contrario et paratti di mano d'altro maestro, et giudicherai meglio gli errori tuoi ch' altramente; è anchora buono il spesso leuarsi et pigliare un poco d'altro solazzo. perche nel ritornare alle cose tu migliori il giudizio, che lo star saldo su' l'opra ti fa forte inganare. è Buono anchora lo alontanarsi, perche l'opra pare minore e piu si comprende in una occhiata, e meglio si conosce le discordanti et sproporzionate membra et i colori delle cose, che d'apresso.

408. Come lo specchio è il maestro de pittori.

Quando tu uoi uedere, se la tua pittura tutta insieme ha conformita co' la cosa ritratta di naturale, habbi un specchio

neter Werkführer, nur schafft er wenig Werke, aber dieselben werden so sein, dass sie die Leute fesseln, mit Bewunderung ihre Vollendung zu betrachten.

407. Vom Urtheile des Malers über sein Bild.

Wir wissen für gewiss, dass man die Fehler eher in den Werken Anderer erkennt als in den eigenen. Oft tadelst du kleine Fehler Anderer und übersiehst doch während dessen deine eigenen grossen. Damit du nun solchem Unverstand entgehest, so mache, dass du zuerst ein guter Perspectiviker seiest, sodann, dass du vollkommene Kenntniss der Maasse des Menschen und sonst anderer Thiere besitzest, sei ausserdem ein guter Architekt, d. h. bewandert in Allem, was zur Form von Gebäuden gehört, und was sonst überhaupt auf Erden noch sein mag; es giebt dessen unendlich viele Formen. Von je mehrerlei du gute Kenntniss haben wirst, um so mehr wird dein Arbeiten gelobt werden. Worin du aber keine Uebung hast, das verschmähe nicht nach der Natur abzuzeichnen.

Um indessen zu dem zurückzukehren, wovon Eingangs eigentlich die Rede sein sollte, so sage ich, du sollst bei deinem Malen einen flachen Spiegel bei der Hand haben und dein Werk des Oefteren darin betrachten. Es wird dasselbe hier umgekehrt zum Vorschein kommen und wird dir vorkommen, wie von eines anderen Meisters Hand. Da wirst du über deine Fehler ein besseres Urtheil bekommen als sonst. — Auch ist es gut, öfters von der Arbeit abzulassen und sich ein wenig sonstwie zu erholen. Gehst du dann wieder an's Werk, so hast du besseres Urtheil über das Gemachte, denn das Festsitzen bei der Arbeit betrügt dich in hohem Grade. — Ausserdem ist es noch gut, sich entfernt zu stellen, denn so erscheint das Werk kleiner und wird mehr mit einem Blick übersehen, und es werden nicht stimmende und ausser Verhältniss stehende Gliedmaassen und Farben der Gegenstände besser erkannt als von Nahem.

408. Wie der Spiegel der Lehrer der Maler ist.

Willst du sehen, ob deine Malerei in ihrem ganzen Gesammteindruck mit dem nach der Natur gemalten Gegenstand

et faui dentro specchiare la cosa uiua, et parangona la cosa specchiata co'la tua pittura e considera bene, se'l subbietto de l'una e l'altra similitudine ha conformita insieme.

et sopra tutto lo specchio si de' pigliare per suo maestro, cioè lo specchio piano, imperoche su la sua superfitie le cose hanno similitudine co'la pittura in molte parti; cioè, tu uedi la pittura fatta sopra un piano dimostrare cose che paiono rileuate, et lo specchio sopra un piano fa'l medesimo, la pittura è una sola superfittie, e lo specchio è quel medesimo; la pittura è inpalpabile, in quanto che quello, che pare tondo et spiccato, non si puo circondare co'le mani, et lo specchio fa il simile; lo specchio e la pittura mostra le similitudini delle cose circondata à ombra e lume; l'una e l'altra pare assai di
|| 132,2. la dalla sua superfittie. || et se tu conosi, che lo specchio per mezo de lineamenti e ombre e lumi ti fa parere le cose spicchate, et hauendo tu fra li tuoi colori l'ombre et lumi piu potenti che quelli delo specchio, certo, se tu li saprai ben comporre insieme, la tua pittura parrà ancora lei una cosa naturale, uista in un grande specchio.

409. Come si de' cognoscere una buona pittura, et che qualità de'hauere à esser buona.

Quello, che prima si de' giudicare à uoler cognoscere una buona pittura, siè, ch'el moto sia apropriato alla mente del motore. secondo, ch'el magiore o'minore rileuo delle cose ombrose sia comodato secondo le distantie. terzo, che le proporzioni delle membra corispondā alla proporzionalità del suo tutto. quarto, che'l decoro del sito sia corispondente al decoro delli suoi atti. quinto, ch'elle membrificazzioni sieno acomodate alla condizzione delli membrificati, cioè, alli gentili

übereinstimmt, so habe einen Spiegel bei der Hand, spiegle darin den lebendigen Gegenstand und stelle dies Spiegelbild neben dein Bild zu Vergleich. Merke wohl auf, ob diese beiden Abbilder des Gegenstandes Aehnlichkeit mit einander zeigen.

Und man soll vor allem Anderen den Spiegel, und zwar den Flachspiegel, zu seinem Lehrer nehmen, weil sich auf seiner Fläche die Dinge in vielerlei Beziehung ähnlich darstellen, wie im gemalten Bilde. Du siehst nämlich das auf eine Fläche gemalte Bild Dinge zeigen, die erhaben aussehen; der Spiegel bewirkt auf einer Ebene das Nämliche. Das Bild ist eine einzige Fläche, und der Spiegel desgleichen. Das Bild ist nicht greifbar, insofern man das, was rund und losgelöst scheint, nicht mit den Händen umgreifen kann, beim Spiegel ist's dasselbe. Spiegel und Bild zeigen das Abbild der Dinge, indem sie es mit Schatten- und Lichtwirkung umgeben; in beiden scheint das Abbild weit jenseits der Fläche zu stehen. Und wenn du nun also einsiehst, dass der Spiegel dir die in ihm enthaltenen Dinge vermöge der Umrisse (oder Zeichnung) und der Schatten und Lichter wie freistehende vorkommen lässt, und wenn ausserdem dir in deinen Farben kräftigere Schattentiefen und hellere Lichter zu Gebote stehen, als der Spiegel besitzt [1], so wirst du sicherlich, wofern du diese Farben nur gut zusammenzustellen verstehst, zu bewirken vermögen, dass sich auch dein Bild wie eine wirklich natürliche, in einem grossen Spiegel gesehene Sache ausnehme.

409. Wie man eine gute Malerei erkennen soll, und welche Eigenschaften sie haben muss, um gut zu sein.

Das, was man zuerst untersuchen soll, um daran eine gute Malerei zu erkennen, sei, ob die Bewegung dem inneren Sinn der bewegten Figuren angepasst sind. Das Zweite (, was sich herausstellen muss,) sei, dass das stärkere oder geringere Relief der schattirten Gegenstände den Entfernungen gemäss bemessen ist; das Dritte, dass die Verhältnisse der Glieder (oder Theile) dem Gesammtverhältniss-Charakter (oder Verhältniss-Rhythmus) ihres Ganzen entsprechen. Das Vierte sei, dass die Würde der Situation (Localität, Umgebung,

membra gentili, alli grossi grosse membra, et alli grassi grasse similmente.

410. Come la uera pittura stâ nella superfittie dello specchio piano.

(*M. 1:* Questo cap^{lo}, seguitarebbe meglio dinanzi à quello disopra.)

Lo specchio di piana superfittie contiene in se la uera pittura in essa superfittie; et la perfetta pittura, fatta nella superfittie di qualonche materia piana, è simile alla superfittie de lo specchio, et uoi, pittori, trouate nella superfittie delli specchi piani il uostro maestro, il qual u' insegna il chiaro et l' oscuro et lo scorto di qualonche obbietto; e li uostri colori n' hanno uno, ch' è piu chiaro ch' ele parti aluminate del
|133. simulacro | di tale obbietto, e similmente in essi colori se ne troua alcuno, ch' è piu scuro ch' alcuna oscurità d' esso obbietto; donde nasce, che tu, pittore, ne*) fai le tue pitture simili à quelle di tale specchio, quando è ueduta da un sol occhio; perche li duoi occhi circondano l' obbietto minore de l' occhio.

411. Qual pittura è piu laudabile?

Quella pittura è piu laudabile, la quale ha piu conformita co' la cosa imitata. Questo propongo à confusione di quelli pittori, li quali uogliano raconciare le cose di natura, com' è quelli, ch' imitano un figliolino d' un anno, la testa del quale entra cinque uolta nella su' alteza, et loro ue la fano entrare otto; e la larghezza delle spalli è simile alla testa, e loro la fano sudupla à essa larghezza de spalli, et cosi uano riducendo un picolo fancuillo d' un anno nella proporzione d' un huomo di trent āni; e tante uolte hāno usato et uist'usare tal errore che l' hanno conuerso in usanza, la qual usanza è tanto penetrata et stabilita nel loro corotto giudizzio, che fan credere à

*) *Cod.: nō (confr. Nr. 118).*

Stellung) sich mit der Würde der Action im Einklang befinde, und das Fünfte, dass die Begliederung der Figuren den Körperconstitutionen, denen sie zugetheilt ist, angepasst sei, d. h. dass die Schlanken schlanke, die Dicken dicke und die Fetten ebenso fette Gliedmaassen bekommen haben.

410. Wie auf der Spiegeloberfläche wahre Malerei ist.

(*M. 1:* Dieses Capitel würde besser vor dem vorhergehenden stehen.)

Der Spiegel von ebener Oberfläche enthält in dieser seiner Fläche wahre Malerei, und eine vollkommene Malerei, auf einer ebenen Fläche, von welcherlei Material dieselbe auch sei, ausgeführt, gleicht der Spiegeloberfläche. Ihr Maler findet in dieser Planspiegelfläche euren Lehrmeister, der euch in dem Hell und Dunkel und in der Verkürzung eines jeglichen Gegenstandes unterweist. Unter euren Farben ist eine, die heller, als die Lichtstellen dieses Spiegelbildes ist, und ebenso befinden sich einige unter ihnen, die dunkler sind, als irgend eine Dunkelheit desselben. Daher kommt es, dass du Maler deine Malereien mit diesen[1]) Farben ebenso machst, wie die im Spiegel, wenn das Bild im Spiegel (nämlich) mit einem Auge angesehen wird; denn beide Augen umspannen den Gegenstand, der kleiner als das Auge ist.

411. Welche Malerei ist die lobenswerthere?

Die Malerei ist am lobenswerthesten, welche am meisten Uebereinstimmung mit dem nachgeahmten Gegenstand hat. Diesen Satz stelle ich auf zur Beschämung derjenigen Maler, welche die Werke der Natur ausbessern wollen, wie z. B. jene, die ein einjähriges Kindlein abconterfeien, dessen Kopflänge fünfmal in die Körperlänge aufgeht, und dieselbe ihrerseits achtmal darin enthalten sein lassen. So ist auch die Schulterbreite gleich der Kopflänge, und jene machen die Kopflänge nur halb so gross als die Schulterbreite, und so treiben sie es, bis sie ein kleines einjähriges Kind in die Grössen-Verhältnisse eines dreissigjährigen Mannes umgestaltet haben. Dabei haben sie diesen Fehler so oft begangen und so oft begehen sehen, dass er ihnen zur Gewohnheit geworden ist, und solche

loro medesimi, che la natura, o' chi imita la natura, faccia grandissimo errore à nō fare come lor fanno.

412. Qual' è il primo obbietto intentionale del pittore?

La prima intentione del pittore è fare, ch' una superficie piana si dimostri corpo rileuato e spiccato da esso piano, e quello, ch' in tal' arte piu eccede gli altri, quello merita maggior laude, e questa tale inuestigattione, anzi corona di tale sciencia, nasce da l'ombre e lumi, o' uoi dire chiaro e scuro. Adonque
133,2. chi fugie l'ombre, fuggie la gloria de l'arte apresso alli nobili ingegni, et l'acquista presso l'ignorante uulgo, li quali nulla desiderano nelle pitture altro che bellezza di colori, dimenticando altutto la bellezza e marauiglia del dimostrare di rileuo la cosa piana.

413. Qual è piu importante nella pittura, o' l'ombre, o' i lineamenti suoi?

Di molta maggiore inuestigattione et speculattione sono l'ombre nella pittura che li suoi lineamenti; e la proua di questo s' insegna, che li lineamenti si possono lucidare con uelli o' uetri piani interposti infra l' occhio e la cosa, che si debbe lucidare; ma l' ombre non sono comprese da tale regola, per la insensibilita delli loro termini, li quali il piu delle uolte sono cōfusi, come si dimostra nel libro de ombra e lume. (Libro de ombra e lume.)

414. Come si debbe dare il lume alle figure.

Il lume debbe essere usato, secondo che darebbe il naturale sito, doue fingi essere la tua figura. cioè, se la fingi al sole, fa l' ombre oscure e gran' piazze di lumi, e stampisci l' ombre*)

*) *sue e.*

Gewohnheit ist in ihr verdorbenes Urtheil so tief eingedrungen und hat sich in demselben so befestigt, dass sie sich selbst weiss machen, es sei die Natur, oder wer dieselbe nachahmt, sehr in Irrthum, es nicht so zu machen, wie sie selbst.

412. Worauf ist des Malers Absicht vornehmlich gerichtet?

Die erste Absicht des Malers ist, zu machen, dass eine ebene Fläche sich als ein erhabener und von der Fläche losgelöster Körper darstelle, und wer in dieser Kunst den Anderen am weitesten voraus ist, der verdient das grösste Lob. Und selbiger Forschungszweig, oder vielmehr selbige Krone unserer Wissenschaft verdankt das Dasein dem Vorhandensein von Schatten und Lichtern, oder aber dem Hell und Dunkel. Demnach meidet, wer die Schatten meidet, den Ruhm der Kunst bei edlen Geistern und gewinnt sich Ruhm bei der unwissenden Menge, die in Bildern nach nichts Anderem verlangt als nach Schönheit der Farben, worüber sie gänzlich des Schönen und Wunderbaren vergisst, das darin liegt, Flaches körperlich erhaben erscheinen zu lassen.

413. Was ist wichtiger in einer Malerei, deren Schatten oder Linienzeichnung?

Weit feineres Untersuchen und Ueberlegen, als die Linienzeichnung, erheischen in der Malerei die Schatten. Und der Beweis hiefür wird dadurch geliefert, dass man die Linienzeichnung durchzeichnen kann, mittelst Schleier oder Glasplatte, die man zwischen das Auge und den durchzuzeichnenden Gegenstand stellt. Die Schatten aber sind in dieser Methode nicht mit inbegriffen, der Unmerklichkeit ihrer Grenzen halber, die zumeist unbestimmt sind, wie im Buch von Schatten und Licht dargethan ist.

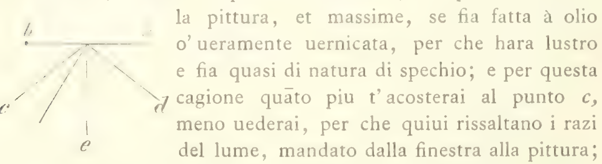
414. Wie man den Figuren das Licht geben soll.

Es ist die Beleuchtung zur Anwendung zu bringen, welche die natürliche Oertlichkeit, in der du deine Figur vorstellst, hergeben würde, d. h., denkst du dir die Figur im Sonnenschein, so machst du ihr dunkle Schatten und breite Lichtflecken.

di tutti i circonstanti corpi le loro ombre in terra; Et se la figura è in tristo tempo, fa pocha diferenzia da lumi à l'ombre et sanza farli alcuna ombra à piedi; Et se la figura sara in casa, fa' gran' diferentia da lumi à l'ombre, et ombra per terra; et se tu ui figuri finestra impanata et abitattione biancha, fa pocha diferentia da lumi a l'ombre. Et s'ella è aluminata dal fuoco, farai i lumi rosseggianti e potenti, e scure l'ombre, e'l
134. batimento de l'ombre per li muri o' per terra sia terminati, e quanto più s'alontana dal corpo, piu si faccia ampla e magna; et se detta figura fusse aluminata parte dal fuoco et parte da l'aria, fa, che quello de l'aria sia piu potete, e quello del fuoco sia quasi rosso, à similitudine del fuoco. E sopra tutto fa, chelle tue figure dipinte habbino il lume grande e da alto, cioè quel uiuo che tu ritrai; impero chelle persone, che tu uedi per le strade, tutte hanno il lume di sopra, e sapi, che non è si gra tuo conosente, che dandogli il lume di sotto, che tu nō durassi fatica à riconoscerlo.

415. Doue debbe star quello, che risguarda la Pittura.

Poniamo, che *a b* sia la pittura uista, et che *d* sia il lume. dico, che se tu porrai ti infra *c e,* comprenderai male la pittura, et massime, se fia fatta à olio o' ueramente uernicata, per che hara lustro e fia quasi di natura di spechio; e per questa cagione quāto piu t'acosterai al punto *c,* meno uederai, per che quiui rissaltano i razi del lume, mandato dalla finestra alla pittura; et se ti porrai infra *e* et *d,* li fia bene operata la tua uista, et massime, quanto piu t'apresserai al punto *d,* per che quello locho è meno partecipante di detta percussione de razi reflessi.



und druckst ihre und aller umherstehenden Körper Schlagschatten festumschrieben auf der Erde ab. Ist die Figur bei trübem Wetter vorgestellt, so mache ihr geringe Unterschiede von Licht zu Schatten und keinen Schlagschatten zu ihren Füssen. Soll sie in einer Behausung sein, so mache starke Unterschiede von Licht und Schatten und einen Schlagschatten an den Fussboden. Stellst du ein verhangenes Fensterlicht vor und einen weissgefärbten (oder hellen) geschlossenen Raum, so mache wenig Unterschiede zwischen Lichtern und Schatten. Und ist sie vom Feuer beleuchtet, so wirst du die Lichter in's Rothe gehend und heftig machen, und die Schatten dunkel, die Schlagschatten aber an den Wänden oder an der Erde scharf abgegrenzt. Und je weiter der Schlagschatten sich vom Körper entfernt, desto breiter und grösser werde er. Wäre die Figur aber theils vom Feuer, theils von der Luft beleuchtet, so mache, dass das Luftlicht das stärkere sei, und das vom Feuer herkommende sei fast roth, wie das Feuer selbst. Vor Allem aber mache, dass deine gemalten Figuren grosses und von oben her kommendes Licht bekommen, d. h. die lebende Figur, die du abmalst. Denn die Personen, die du auf den Strassen siehst, bekommen das Licht von oben her, und wisse, dass, wenn du Jemanden auch noch so gut kennst, du Mühe haben wirst, ihn zu erkennen, wenn du ihn von unten her beleuchtest.

415. Wie der stehen muss, der eine Malerei betrachtet.

Nehmen wir an, *a b* sei die betrachtete Malerei, und *d* sei das Licht. Ich sage: wirst du dich zwischen *c* und *e* stellen, so wirst du die Malerei schlecht erkennen, sonderlich, wenn sie in Oel ausgeführt, oder auch wenn sie gefirnisst ist. Denn sie wird Glanz haben und fast von Art und Weise eines Spiegels sein. Deshalb wirst du um so schlechter sehen, je mehr du dich dem Punkt *c* näherst. Denn hieher werden die Strahlen des vom Fenster herkommenden Lichtes zurückgebrochen. Stellst du dich aber zwischen *e* und *d*, so wird da das Sehen gut von statten gehen, sonderlich, je mehr du dich dem Punkt *d* näherst. Denn diese Stelle wird des besagten Lichtstosses der reflectirten Strahlen am wenigsten theilhaftig.

416. Come si debbe por alto il punto.

Il punto debb' essere alto à l' altezza del occhio d'un huomo
134,2. [comunale, [à l' ultimo]*) della pianura, che confina col cielo, debb' essere fatto all' altezza d' esso termine della terra piana col cielo, saluo che le montagne, che sono libere.

417. Come le figure piccole nō deono per ragione essere finite.

Dico, che le cose ch' aparirano di minuta forma, nascera, che detta cosa fia lontana dall' ochio. essendo cosi, conuiene ch' infra l'occhio e la cosa sia molta aria, e la molta aria impedisce la euidentia della forma d' essi obbietti, onde le minute particule d' essi corpi fieno indicernibili e non conosciute. Adonque tu, pittore, farai le piccole figure solamente accennate e non finite, e s' altrimenti farai, contrafarai alli effetti della natura, tua maestra; la cosa riman piccola per la distantia grande, ch' è fra l' occhio e la cosa, la distantia grande rinchiude dentro di se molta aria, la molta aria fa in se grosso corpo, il quale impedisce e toglie all' occhio le minute particule de li obbietti.

418. Che campo debb' usare il pittore alle sue ōpre.

Puoi che per isperientia si uede, che tutti i corpi sono circondati da ombra e lume, uoglio, che tu pittore accomodi, che quella parte, ch' è aluminata, termini in cosa oscura, e cosi la parte del corpo ombrata termini in cosa chiara. e questa regola dara grand' augumento à rileure le tue figure.

*) [—]: *e l'ultimo orizzonte. (?)*

416. Wie hoch man den (Augen-) Punkt setzen soll.

Der Punkt soll sich in der Höhe des Auges eines Mannes von gewöhnlicher Grösse befinden,*) am letzten Rand der Ebene, die an den Himmel anstösst. Er muss in der Höhe dieser Grenzlinie zwischen ebener Erde und Himmel gemacht werden, doch bleiben (was diese Grenzlinie anlangt,) die Berge aus dem Spiele, dieselben sind frei.

417. Wie die kleinen Figuren der Vernunft nach nicht scharf ausgeführt sein sollen.

Ich sage, dass das Klein-Erscheinen der Form der Dinge daher kommen wird, dass der Gegenstand vom Auge weit entfernt ist. Ist dem so, so muss es zutreffen, dass zwischen dem Auge und dem Gegenstand viel Luft ist. Und diese Luftmenge steht der Wahrnehmbarkeit der Gegenstände im Wege, daher die kleinen Einzelheiten der Körper nicht unterscheidbar sind und nicht erkannt werden. So wirst du demnach, Maler, die kleinen Figuren nur angedeutet und nicht bestimmt ausgeführt machen, thust du anders, so handelst du gegen den Thatbestand der Natur, deiner Lehrmeisterin. Der Gegenstand wird klein wegen der grossen Entfernung zwischen dem Auge und ihm, die grosse Entfernung schliesst viel Luft in sich, die grosse Menge Luft bildet durch sich selbst einen dichten Körper, der dem Auge die kleinen Theilchen der Gegenstände hemmt und entzieht.[1])

418. Welchen Hintergrund der Maler bei seinem Werk anwenden soll.

Sintemal man bekanntermassen alle Körper von Schatten und Licht umgeben sieht, so will ich, dass du Maler es so einrichtest, dass die beleuchtete Seite des Körpers an etwas Dunkles angrenze, und so die Schattenseite des Körpers an etwas Helles. Diese Methode wird das Hervortreten deiner Figuren sehr unterstützen und verstärken.

---

*) *à l'ultimo* vielleicht Schreibfehler für *e l'ultimo orizonte;* alsdann: *Und der letzte Horizont der Ebene, die sich vom Himmel abgrenzt, muss in der Höhe dieses selbigen Randes der ebenen Erde gegen den Himmel gemacht werden, die Berge bleiben aus dem Spiel, die sind frei.*

419. Preccetto di pittura.

Doue l'ombra confina col lume, abbi rispetto, dou'è piu
| 135. chiara o'scura, et dou'ella è piu o' men sfumosa || inuerso il lume. e sopra'l tutto di ricordo, che ne' giouani tu nō facci l'ombre terminate, come fa la pietra, per che la carne tien'un poco del transparente, come si uede à guardare in una mano, che sia posta infra l'occhio e'l sole, chella si uede rosseggiare e trasparere luminosa, e li*) o' pare piu colorita; meterai infra i lumi e lombre.**) et se tu uogli uedere che ombra si ricchiede alla tua carne, farraui su un'ombra col tuo dito, e secondo che la uoi piu chiara o'scura, tieni il dito piu presso o'lontano dalla tua pittura, e quella contrafà.

420. Del fingiere un sito seluaggio. *a.*

Li alberi e l'herbe, che sono piu ramificati di sotili rami, deono hauere minor' oscurita d'ombra. quel albero e quell'herbe, ch'arano maggiori foglie, fieno cagion' di maggior' ombra.

421. Come debbi far parere naturale un animal finto.

Tu sai, non potersi fare alcuno animale, il quale no habbi le sue membra, che ciascuno per se àssimilitudine non sia con qual'ch'uno degli altri animali. Adonque se uogli far'parere naturale un'animal finto, dato, diciamo, che sia uno serpente, piglia per la testa una d'un mastino o'bracco, et pongli gli' occhi di gatta, et per l'orecchie di strice, e per lo naso di ueltro, e ciglia di lione, e tempie di gallo uecchio, e'l collo di testudine d'acqua.

422. De siti che si debbono elleggiere, per fare le cose c'habbino rileuvo con gratia.

135,$_2$. || Nelle strade uolte al ponente, stante il sole à mezo di, elle pariete sieno in modo alte, che quella ch'è uolta al sole

*) è. **) *un ombra mezzana.*

419. Vorschrift der Malerei.

Wo der Schatten mit dem Licht zusammenkommt, da habe acht, wo er heller oder wo dunkler ist, und wo er mehr oder weniger verblasen gegen das Licht ausläuft. Vor allem Anderen aber rufe ich dir in's Gedächtniss, dass du an jugendlichen Körpern keine hart begrenzten Schatten machst, wie sie ein Stein hat, denn das Fleisch hat ein wenig Durchsichtigkeit, wie man sieht, wenn man in eine Hand schaut, die man zwischen das Auge und die Sonne hält, da sieht man sie röthlich und licht durchscheinend, und sie ist, oder scheint höher gefärbt. Du setzest zwischen die Lichter und Schatten einen Mittelton. Und willst du sehen, welche Schatten (-farbe) für dein Fleisch verlangt ist, so machst du an der betreffenden Stelle mit deinem Finger Schatten, und je nachdem du den Schatten heller oder dunkler willst, hältst du den Finger näher an dein Bild oder weiter davon ab, und die (Schattenfarbe, die du da siehst,) machst du nach.

420. Von Darstellung einer wilden (waldigen) Gegend.

Die Bäume und Kräuter, die sich mehr zu dünnen Zweigen verästen, müssen geringere Schattendunkelheit haben, und die grössere Blätter haben, verursachen grössere (tiefere) Schatten.

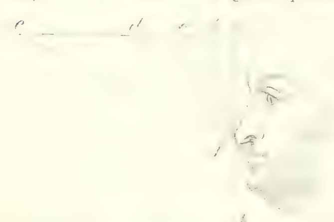
421. Wie man ein Phantasie-Thier natürlich aussehen macht.

Du weisst, dass man kein Thier machen kann, ohne dass bei dessen Begliederung jedes einzelne Glied für sich mit irgend einem Glied anderer Thiere eine Aehnlichkeit habe. Willst du also ein Fabelthier natürlich aussehen lassen – sagen wir, es sei im gegebenen Falle eine Schlange – so nimm zu seinem Kopf den Kopf einer Dogge oder eines Bracken, setze ihm die Augen einer Katze ein, gib ihm Stachelschweinsohren, die Nase eines Windhundes, Augenbraunen eines Löwen, die Schläfe eines alten Hahnes und den Hals einer Wasserschildkröte.

422. Von der Localität, die man wählen soll, um zu machen, dass die Dinge Relief, mit Anmuth verbunden, haben.

Das sei in Strassen, die nach Westen gerichtet sind, die Sonne stehe im Mittag, und die Strassenwände (oder Häuser-

non abbia à riverberare nelli corpi ombrosi, e bona sarebbe l'aria sanza splendore; allora qui fia ueduto li lati de' uolti partecipare dell' oscurita delle parieti di muri à quello opositi, e cosi li lati del naso; e tutta la faccia uolta alla bocca della strada sara aluminata. per la qual cosa l'occhio, che sarà nel mezo della bocca di tale strada, uedra tal uiso con tutte le faccie à lui uolte essere aluminate, e quelli lati, che son uolti alle pariete de muri, esser ombrosi; et à questa s'aggiongiera la grattia d'ombre con grato perdimento, priuate integralmente



d'ogni termine spedito; e questo nascera per causa della lunghezza del lume, che passa infra li tetti della case e penetra infra le pariete, e termina sopra il pauimento della strada, e risalta per moto reflesso ne' luochi ombrosi de uolti, e quelli alquato rischiara; e la lunghezza del gia detto lume del cielo stampato dalli termini de tetti, cola sua frote, che sta sopra la bocca della strada, alumina quasi insino uicino al nascimento delle ombre, che stano sotto gli oggietti del uolto, e cosi di mano in mano si ua mutando in chiarezza, in sino che terminā sopra del mento con iscurita insensibile, per qualunque uerso. com'è, se tal lume fusse *a e*. uede la linea *f e* del lume e alu-
136. mina infin sotto il naso. e a linea *c f* solo alumina infin sotto il labro. e la linea *a h* s'astende infin sotto il mento. e qui il naso riman' forte luminoso, perch'è ueduto da tutto il lume *a b c d e*.

L° A. car. 30. **423.** *T.* Del diuidere e spiccare le figure dalli loro campi.

Tu hai à mettere la tua figura scura in campo chiaro, et se la figura è chiara, mettila in campo scuro; Et se 'lè chiara

reihen) seien so hoch, dass die der Sonne zugekehrte Wand kein Licht auf die mit Schatten versehenen Körper zurückstrahlen kann; gut wäre es, wenn die Luft ohne Lichtglanz wäre. (Wenn sich Alles so verhält,) dann wird man hier die Seitenflächen der Gesichter der Dunkelheit der ihnen gegenüber befindlichen Mauerwände theilhaftig werden sehen, und so auch die Seitenflächen der Nase. Die ganze Vorderseite des Gesichtes aber, die der Strassenmündung zugewandt ist, wird beleuchtet sein. Deshalb wird das Auge (des Beschauers), das sich inmitten der Strassenmündung befindet, ein solches Gesicht an allen ihm zugewandten Flächen beleuchtet sehen, an den den Strassenwänden zugewandten Seitenflächen aber schattig. Hiezu wird die Anmuth der Schatten kommen, die, mit angenehm allmähligem Sich-Verlieren, gänzlich aller scharfen Grenzen baar sind. Es wird dies seine Ursache in der langen Erstreckung (oder dem langen Streif) des Lichtes haben, das zwischen den Dächern der Häuser herein kommt, zwischen die Wände eindringt, auf dem Strassenpflaster sein Ziel erreicht, und von hier mit Reflexbewegung nach den Schattenstellen der Gesichter zurückprallt und dieselben etwas aufhellt. Und dieser lange Streif des schon erwähnten Himmelslichtes, der von den Dachrändern bezeichnet wird, leuchtet mit seiner Stirnseite, die über der Einmündung der Strasse steht, fast bis ganz nahe an den Ursprung der Schatten heran, welche unter den Vorsprüngen des Gesichts entstehen, und bewirkt, dass diese Schatten ganz allmählig in Helligkeit übergehen, bis sie über dem Kinn mit unmerklicher Dunkelheit endigen. — Es sei z. B. dieser Lichtstreif *a—e*. Die Lichtlinie *e—f* sieht und hellt auf bis dicht unter die Nase. Die Lichtlinie *c—f* erhellt nur bis unter die Lippe, und die Linie *a—h* erstreckt sich bis unter das Kinn. Und es wird hier (an diesem Beispiel) die Nase sehr hell, weil sie von allen Stellen des Lichtstreifs *a b c d e* gesehen wird.

423. Vom Trennen und Losgehenlassen der Figuren von ihren Hintergründen.

Du hast deine Figur, ist sie dunkel, auf hellen Grund zu stellen, ist sie hell, so stellst du sie auf dunklen Grund. Ist

e scura, meti la parte scura nel campo chiaro e la parte chiara nel campo scuro.

424. Della diferentia delle figure in ombre e lumi, poste in diuersi siti.

I lumi piccoli fanno grande e terminate ombre sopra i corpi ombrosi. I lumi grandi fanno sopra i corpi ombrosi piccole ombre e di confusi termini. quando sara incluso il picolo e potente lume nel grande e men' potente, com' il sole nell 'aria, Allora il men' potente restara in locho d' ombra sopra de corpi da esso aluminato.

L° A. car. 31. **425.** Del fugire la improportionalità delle circonstantie.

Grandissimo uiccio si dimostra apresso di molti pittori, cioè di fare l'abbitattioni delli huomini et altre circonstantie in tal modo, chelle porte delle citta non dano alle ginocchia de loro abitatori, ancora chelle sieno piu uicine all 'occhio del riguardatore, che non è l' huomo, che in quella mostri uolere entrare. habbia ueduto li portici carichi d' huomini, e le colone
‖136,2. di | quello sostenitrici essere nel pugno à un huomo, che à quella s' appoggiaua, ad' uso di sotil bastone. e cosi altre simili cose sono molto da essere schifate.

425 a. *(m. 3: al medesimo.)* Corispondino i corpi si per grandezza, come per ufici̯o alla cosa di cui si tratta.

(*m. 1:* Questa propositione è prima difinita che proposta, adonque leggierai di sopra.)

sie hell und dunkel zugleich, so stellst du die dunkle Seite vor hellen, die helle vor dunklen Grund.

424. Vom Unterschied der Figuren in Schatten und Lichtern, je nachdem sie in verschiedenartiger Localität stehen.

Kleine (Beleuchtungs-)Lichter bewirken grosse und deutlich abgegrenzte Schatten auf den mit Schatten versehenen Körpern. Grosse (Beleuchtungs-)Lichter rufen auf den schattentragenden Körpern kleine Schatten mit undeutlich verschwimmenden Grenzen hervor. Wird ein kleines und kraftvolles Beleuchtungslicht von einem grossen und weniger kräftigen umschlossen sein, wie z. B. die Sonne inmitten der Luft, dann wird das weniger starke die Stelle der Schatten auf den von ihm beleuchteten Körpern einnehmen.

425. Von Vermeidung der Unverhältnissmässigkeit der Umstände (und Umgebung).

Bei vielen Malern tritt eine grosse Untugend zu Tage, nämlich die, dass sie die Behausungen der menschlichen Figuren und die sonstige Umgebung derselben derart machen, dass die Stadtthore nicht bis an die Kniee der Stadtbewohner hinanreichen, auch wenn sie dem Auge des Beschauers näher sind, als ein Mann, der die Absicht an den Tag legt in sie einzutreten. Wir sahen schon Vorhallen (auf ihrem Dach) voll Menschen gestopft, und die Säulen, welche den Porticus trugen, waren in der Faust eines Mannes, der sich an dieselben lehnte, wie dünne Spazierstöcke. Solche und andere derlei Dinge mehr sind mit allem Fleisse zu vermeiden.

425 a. (*m. 3:* Zu demselben.) Es sollen die Körper sowohl hinsichtlich ihrer Grösse als ihrer Dienstleistung der Sache, um die es sich handelt, entsprechend sein.

(*M. 1:* Dies Thema ist bereits früher entwickelt als zur Aufgabe gesetzt; du wirst also oben nachlesen.)

L° A. car. 32. **426.** *A.* De Termini de corpi, detti lineamenti o'uer dintorni.

Sono i termini de corpi di tanta minima euidentia, che in ogni piccolo interuallo, che s'opone infra la cosa e l'occhio, esso occhio non comprende la effigie del'amico o' parente, et nol conosce, se nō per l'abito e pel tutto riceue nottia del tutto insieme co' la parte.

L° A. car. 37. **427.** De li accidenti superficiali, che prima si perdano per le distantie.

Le prime cose, che si perdano nel discostarsi dalli corpi ombrosi, sono i termini loro; secondariamente in piu distantia si perde li — —*) ombrosi, che deuideno le parti de corpi, che si toccano; terza le grossezze delle gambe da piè; e cosi successiuamente si perde le parte piu minute, in modo, che à lunga distantia sol rimane una massa ouale di confusa figura.

L° A. car. 38. **428.** *C.* De li accidenti superficiali, che prima si perdano nel discostarsi de corpi ombrosi.

La prima cosa, che de' colori si perde nelle distantie, è il lustro, loro parte minima, et è il lume de lumi. secondaria è il lume, perch'è minor de l'ombra. terzia è l'ombre princi-
|| 137. pali. e rimane nell' ultimo una mediocre scurità confusa.

L° A. car. 30. **429.** Delle Nature de termini de corpi sopra gli altri corpi.

Quando li corpi di conuessa superficie termineranno sopra altri corpi d'ecqual colore, il termine del conuesso parrà piu oscuro**) che col conuesso termine terminera.

---

*) *intervalli (?).* **) *che'l corpo.*

426. Von den Grenzen der Körper, genannt Linien (-zeichnung) oder Umrisse.

Die Grenzen oder Umrisse der Körper sind von so ausserordentlich zarter Erscheinung, dass schon bei jedem kleinen Zwischenraum zwischen Gegenstand und Auge, der sich ihnen entgegensetzt, das Auge die Züge[1]) des Freundes oder Verwandten nicht mehr deutlich erfasst und diesen nicht erkennt, wenn ihm nicht durch das Kleid und das allgemeine Ganze (der Gestalt) mit diesem Ganzen auch über den Theil Aufschluss wird.

427. Von denjenigen zufälligen Eigenschaften der Oberflächen, die durch die Entfernung zuerst verloren gehen.

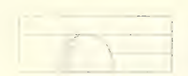
Die ersten Dinge, die sich verlieren, wenn man sich von den schattentragenden Körpern entfernt, sind die Umrisse der Körper. Darauf, in mehr Entfernung, verliert man die dunklen (kleinen Zwischenräume),[1]) welche die nebeneinander befindlichen einzelnen Theile der Körper[2]) von einander trennen. Als Drittes verliert sich die Dicke der Beine unten beim Fuss. und so der Reihenfolge nach alle kleineren Partieen, derart, dass in weiter Entfernung nichts übrig bleibt, als eine ovale Masse von unbestimmter Figur.

428. Von den zufälligen Eigenschaften der Oberflächen, die sich bei Entfernung der schattentragenden Körper zuerst verlieren.

Das Erste, was sich bei den Farben in der Entfernung verliert, ist der Glanz auf denselben, der ihr kleinster Theil und das Licht des Lichtes ist. Das Folgende ist das Licht (überhaupt), weil es kleiner als der Schatten ist.[1]) Zu Dritt kommen die Hauptschattentiefen, und es bleibt zuletzt eine undeutliche mittlere (oder mittelmässige) Dunkelheit übrig.

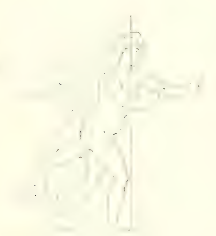
429. Von der verschiedenen Natur der Abgrenzung der Körper auf anderen Körpern.

Wenn sich Körper von gewölbter Oberfläche auf anderen mit ihnen gleichfarbigen Körpern absetzen, so wird der äusserste Rand des convexen Körpers dunkler aussehen, als der (andere Körper), welcher an diesen Rand angrenzt.



Il termine de l'aste equigiacente parrà in campo bianco di grãde oscurità, e in campo scuro parra più che altra sua parte chiarissimo, ancora che il lume, che sopra l'aste discende, sia sopra essa aste d'ecqual chiarezza.

L° A. car. 31



430. Della Figura, che ua contro il uento.

Sempre la figura, che si moue infra 'l uento per qualunque linea, non osseruara il centro della sua grauita con debita dispositione sopra il centro del suo sostentaculo.

L° A. car. 38.

431. Delle finestre, doue si ritrae le figure.

Sia la finestra delle stanze de pittori fatte d'inpanate sanza tramezzi, et occupata di grado in grado inuerso li suoi termini
137_{2}. di gradi di scurito di nero, in modo, ch'el termine del lume non *) sia congionto col termine della finestra.

L° A. car. 39.

432. Perche, misurando un uiso et poi dipingendolo in tale grandezza, egli si dimostrara maggiore chel naturale.



a b è la larghezza del uiso, et è posta nella distantia della carta *c f*, doue son le guancie; et essa harebbe à stare in dietro tutto *a c*, et allora le tempie sarebbono portate nella distantia *o r* dalle linee *a f* et *b f*, si che ci è la diferentia *c o* et *r d*. si che si conclude, che la linea *c f* et la linea *d f*, per essere piu corte ad andare à trouare la carta, dou'è discegnata l'altezza tutta, chelle linee

*) *Cod.: de lumi neri.*

Der Rand eines Speeres in wagrechter Lage wird auf weissem Grunde von grosser Dunkelheit zu sein scheinen, und auf dunklem Grunde wird er weit heller aussehen, als jede andere Partie des Speeres, auch wenn das Licht, das auf die Speerstange herniederfällt, überall mit gleicher Helligkeit auf derselben liegt.

430. Von der Figur, die gegen den Wind geht.

Eine Figur, die sich im Winde bewegt, in welcher Richtung (zu diesem) es auch sei, wird auf keinen Fall das Centrum ihrer Schwere in seiner gebührenden Stellung über dem Centrum ihres Stützfusses wahren.

431. Vom Fenster, bei dem man Figuren abmalt.

Das Fenster in Malerzimmern sei mit Leinwand bezogen und ohne Fensterstäbe (und -Kreuze). Es sei gegen seine Ränder hin mit einer aus Schwarz gefertigten Abtönung in's Dunkle versehen, derart, dass das Licht nicht durch die Fensterumrahmung, bis an dieselbe herangehend, abgeschnitten werde, (sondern nach ihr hin allmälig abnehme).

432. Warum ein Gesicht, wenn man es (nach der Natur) abmisst und in derselben Grösse malt, grösser aussieht, als das Naturvorbild.

a b ist die Breite des Gesichtes und wird (vom Zeichner, der so verfährt, wie Ueberschrift besagt) in den Abstand *c f* des Papiers (vom Auge des Beschauers) gebracht, wo sich (doch) die Wangen befinden, hinter denen sich also die Breite (*a—b*) um das ganze Stück *a—c* weiter nach rückwärts zu befinden hätte. Und wenn man hierhin (nach *a—b*) seine Sehlinien zieht, dann wird die Breite der Schläfe auf der Papierfläche durch die (Seh-)Linien *a—f* und *b—f* in dem Abstandsbilde [1]) *o—r* erscheinen. Es ist also (zwischen der Breite, wie sie der nicht Perspective verstehende Zeichner angab, und dem

a f et *b f*, dou' è la uerità, e si fa la diferentia, com' è detto, di *c o* et di *r d*.

L° A. car. 40. **433.** S'ella superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obbietto.

Tu hai ad intendere, se sara messo un' obbietto bianco infra due pariete, delle quali l' una sia bianca et l' altra nera, che tu trouarai tal proportione infra la parte ombrosa et la parte luminosa del detto obbietto, qual fia*) quella delle predette pariete, et se l' obbietto sarà di colore azuro, fare il simile. onde, aueudo da dipingiere, farai come seguita:

togli il nero per ombrare l' obbieto azuro, che sia simile al nero ouero ombra della pariete, che tu fingi c' habbia à
138. riuerberare nel tuo obbieto, e cosi farai, uolendolo fare con certa et uera sientia, userai fare in questo modo. quando tu fai le tue parieti di qual colore si uoglia, piglia un piccolo chuchiaro, poco maggiore che quello da orecchie, et maggiore o' minore secondo le grande o' piccole opere, in che tale operatione s' ha à essercitare; et questo cucchiaro abbia li suoi estremi labri d'ecquale altezza, e con questo misurerai li gradi delle quantita de colori, che tu adopri nelle tue mistioni; come sarebbe, quando nelle dette parieti che tu auessi fatto la 1ª ombra di 3 gradi d' oscurità e d' un grado di chiarezza, cioè 3 cucchiari rasi, come si fa le misure del grano, e questi tre cucchiari fussino di semplice nero, et un cucchiaro di biaca; tu aresti fatta una compositione di qualità certa sanza alcun dubbio. hora tu hai fato una pariete bianca et una oscura, et hai à metere uno obbieto azuro infra loro, il qual obbieto tu

*) *Cod.: fu.*

richtigen perspectivischen Bilde) ein Unterschied gleich den beiden Stücken *c—o* und *r—d*. — Dies folgt eben daraus, dass die Sehlinien *c—f* und *d—f* auf ihrem Gange zum Papier, wo die ganze Breite des Gesichtes abgemessen wurde, weit kürzer ausfallen, als die Sehlinien *a—f* und *b—f*, die den Abstand vom Auge durchmessen, in dem sich jene Breite in Wirklichkeit befindet. Woher denn, wie gesagt, die Differenz *c—o* und *r—d* im Bilde entsteht.

433. Ob die Oberfläche eines jeden undurchsichtigen Körpers der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig wird.

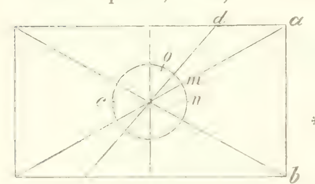
Stellt man einen weissen Gegenstand zwischen zwei Wänden auf, von denen die eine weiss und die andere schwarz ist, so musst du verstehen, wie du finden wirst, dass zwischen der Schatten- und der Lichtseite dieses Gegenstandes das gleiche Verhältniss obwalte, wie zwischen den (Helligkeitsgraden von) beiden erwähnten Wänden. Und wäre der Gegenstand (auch) blau (statt weiss), so würde das Gleiche eintreten. Hast du also einen solchen zu malen, so mache es, wie folgt:

Du nimmst, um den blauen Gegenstand zu schattiren, reines Schwarz, das dem Schwarz oder Schatten der einen Wand gleich ist, von dem du annimmst, er soll auf deinen Gegenstand seinen Widerschein werfen. Und willst du mit sicherer und wahrer Wissenschaft vorgehen, so verfahre in dieser Weise: Wenn du deine Wände malst mit der Farbe(n-Tiefe oder Helligkeit), die gerade beliebt wird, so nimmst du ein kleines Löffelchen, ein wenig grösser, als ein Ohrlöffel — grösser oder kleiner, je nachdem das Werk ist, bei dem das Verfahren zur Anwendung kommt —; die äusseren Ränder dieses Löffelchens seien gleich und eben an Höhe; und damit missest du die Grade der Farbenmenge ab, die du zu deinen Mischungen brauchst. Nehmen wir z. B. an, du hättest an deinen besagten Wänden den Hauptschatten aus drei Graden Dunkelheit und einem Grade Helligkeit gemischt, d. h. aus drei Löffelchen — abgestrichen, wie beim Kornmessen geschieht — von reinem Schwarz und einem Löffelchen voll von reinem Weiss, hättest also eine Mischung von festbestimmter Qualität gemacht, ohne allen

uogli c' habbi le uere ombre e lumi che a tale azuro si conuiene.

Adonque poni da una parte quello azuro, che tu uoi che resti sanz' ombra, e poni da canto il nero. puoi togli 3 cucchiari di nero e componlo con un cucciaro d' azuro luminoso, e metti con esso la piu oscura ombra.

Fato questo, uede, se l' obbieto è sperico, o' columnale, o' quadrato, o' come e' si sia. e s'egli è sperico, tira le linee dalli stremi della pariete oscura al centro d' esso obbietto sperico, e doue esse linee si ‖ tagliano nella superfittie di tal' obbietto, quiui infra tanto terminano le maggiori ombre infra equali angoli.

138,2. 

di puoi comincia à rischiarare, come sarebbe in *m o* **), che lascia tanto de l'oscuro, quanto esso partecipa della pariete superiore, *a d*; il qual colore mischierai cola 1ª ombra di *a b*, colle medesime distincioni.

L° A. car. 50. **434.** De moto e corso degli' animali.

Quella figura si dimostrera di maggiore corso, la quale stia piu per rouinare in anti.

L° A. car. 51. **435.** De corpi, che per se si mouono o' ueloci o' tardi.

Il corpo, che per se si moue, sara tanto piu ueloce, quato il centro della sua grauita è piu distante dal centro del suo sostentaculo. questo è detto pel moto delli uccelli, li quali sanza batimento d' ale o' fauore di uento per se medesimi si mouono, e questo accade, quando il centro della sua grauita

*) *Bei der Figur m hinzugefügt.* **) *Cod.: n o.*

Zweifel. — Jetzt hast du also eine (rein) weisse Wand und eine (aus obiger Mischung gemalte) dunkle, und hast einen blauen Gegenstand mitten zwischen beide hineinzumalen. Du willst, derselbe soll richtig so mit Lichtern und Schatten versehen sein, wie sie ihm (in dieser seiner Stellung) zukommen.

Du setzest also auf die eine Seite das (reine) Blau, von dem du willst, dass es ohne Schatten bleibe; daneben setzest du dann das Schwarz. Darauf nimmst du drei Löffelchen von Schwarz und mischest sie mit einem Löffelchen von dem Lichtblau zusammen. Damit gibst du den letzten Schatten.

Dies gethan, siehst du zu, ob der Gegenstand kugel- oder säulenrund ist, oder aber quadratisch, oder wie es sei. Ist er rund, so ziehst du von den Enden der dunklen Wand Linien zum Mittelpunkte des Körpers, und wo dieselben die Oberfläche dieses letzteren schneiden, hier, zwischen so viel (Raum), endigen die stärksten Schatten(-Reflexe, die) zwischen einander gleich grossen Winkeln (einfallen können).[1])

Darauf beginnst du aufzuhellen, wie in $m-o$[2]) der Fall wäre; hier lässt die Dunkelheit um so viel nach, als die Stelle an der (Helligkeit der) oberen Wand, und zwar von deren Stück $a-d$ Antheil bekömmt. Diese Quantität von heller Localfarbe mischest du, ganz analog wie bei der Bestimmung der vorhergehenden Mischung vorgehend, mit der Hauptschattenfarbe (, die) von (der Wand) $a-b$ (beinflusst war).

434. Von Bewegung und Lauf lebender Wesen.

Eine Figur wird um so eiligeren Lauf vorstellen, je mehr sie sich dabei in der Lage des nach vorn Ueberstürzens befindet.

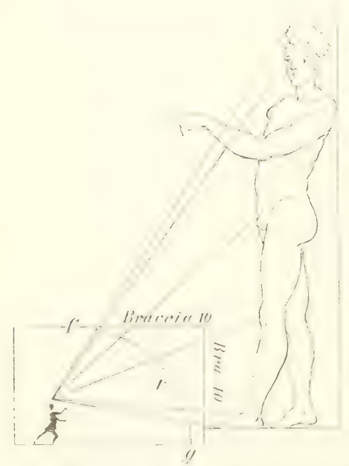
435. Von den Körpern, die sich von selbst schnell oder langsam fortbewegen.

Ein Körper, der sich von selbst fortbewegt, wird dies um so schneller thun, je weiter sich das Centrum seiner Schwere vom Centrum seiner Stütze entfernt. Das gilt für die Bewegung der Vögel, wenn sich diese ohne Flügelschlag, oder ohne dass ihnen der Wind zu statten kommt, ganz von selbst

è fori del centro del suo sostentaculo, cioè fori del mezo della ressistentia delle sue ali. perche, s'esso mezo delle ali fia piu indietro ch' el mezo o' uer centro della grauita di tutto l'uccello, allora esso uccello si mouera in anzi et in basso, ma tanto piu o' meno inanzi che in basso, quanto il centro della detta grauità fia piu remoto o' propinquo al mezo delle sue ali; cioè che'l centro della grauita remoto dal mezo de l'ali fa il discenso dell'ucello molto obliquo, et s'esso centro sara uicino al
139. mezo delle | ali, il discenso di tale ucello sara di poca obliquità.

L° A. car. 42.

436. Per fare una figura, che si dimostri essere alta braccia quaranta in ispaccio di braccia uinti, et habbia membra corispondenti, et stia diritta in piedi.



In questo et in ogni' altro caso non de' dare noia al pittore, come si stia il muro ouer pariete, dou' esso dipingie, et massime, auendo l' occhio riguardatore di tale pittura à uederla da una finestra od' altro spiraculo; perche l'occhio non a atendere alla planitia o' curuita desse parieti, ma solo alle cose, che di la da tale pariete s' hanno à dimostrare per diuersi lochi della finta campagna.

$139_{,2}$. Ma meglio si farebbe tal figura nella curuita *f r g*, | perche in essa non è angoli.

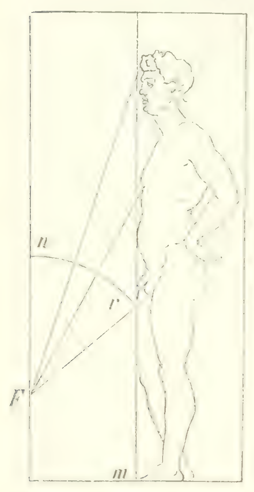
(ein Stück) fortbewegen; und dies geschieht, wenn sich das Centrum ihrer Schwere über das Centrum des sie oben Haltenden hinaus begibt, d. h. über das Centrum des (Kraft-) Widerlagers (oder den Hebelpunkt) ihrer Flügel hinaus. Denn ist diese Mitte zwischen den Flügeln hinter der Mitte oder dem Mittelpunkte der Körperschwere zurück, so wird sich der Vogel nach vorwärts und zugleich nach der Tiefe zu bewegen, und zwar in dem Grade mehr oder weniger nach vorn, als nach der Tiefe, in dem das Centrum seiner Körperschwere von der Mitte zwischen den Flügeln entfernter, oder derselben näher zu stehen kommt. Ist nämlich der Schwerpunkt von der Mitte zwischen den Flügeln entfernt, so wird hiedurch der Niederflug des Vogels sehr schräg. Ist aber jenes Centrum der Mitte zwischen den Flügeln näher, so fällt der Niederflug wenig schräg aus.[1])

436. Zum Anfertigen einer Figur, die sich auf einem (Wand-) Raum von zwanzig Ellen vierzig Ellen hoch zeigen, dem entsprechende Gliedmaassen haben und aufrecht auf den Füssen stehen soll.

Weder in diesem, noch in irgend welchem anderen Falle muss es den Maler kümmern, wie die Mauer oder Wand beschaffen oder gestaltet sei, auf die er malt, sonderlich, wenn das die Malerei betrachtende Auge selbige durch ein (bestimmtes) Fenster oder sonst ein Sehloch zu schauen hat. Denn das Auge hat nicht auf die Ebenheit oder Krümmung der Wand zu achten, sondern nur auf die Dinge, welche sich jenseits derselben an verschiedenerlei Stellen der vorgestellten freien Gegend zeigen sollen.

Besser würde sich diese Figur in der (Gewölbe-) Krümmung *f r g* machen lassen, denn in derselben kommen keine Winkel vor.[1])

437. A fare una figura in un muro di 12 breccia ch' aparisca d' altezza di 24 bzcia.



Se uoi fare una figura od' altra cosa, ch' aparisca d' altezza di XXIIII braccia, farai in questa forma: figura prima la pariete *m r* cola meta dell' huomo che uoi fare. di poi l' altra meta farai nella uolta *r n* *). [la figura, che uoi fare detta di sopra, fa prima] **) in sul piano d' una sala la pariete della forma, che sta il muro cola uolta, dou' hai à fare la tua figura; di poi fa dirietro à essa pariete la figura disegnata in profilo, di che grandezza ti piace, e tira tutte le sue linee al punto *F*. e nel modo, ch' elle si tagliano sulla pariete *r n* ***), cosi le figura sul muro, ch' è à similitudine cola pariete, e harai tutte l' alteze e sporti della figura.

e le larghezze ouero grossezze, che si trouano nel muro
140. diritto *m r*, faralla in propria forma, impero che nel fugire del muro la figura diminuisce per se medesimo. la figura, che ua nella uolta, ti bisogna diminuirla, come s' ella fussi dirita, la quale diminuttione ti bisogna fare in su' una sala ben piana; e li sara la figura, che leuarai della pariete *m r* †*) cole sue uere grossezze, e ridiminuirle in su una pariete di rileuo. e fia bon modo. †**)

*) *Cod.: m n.* **) [*bis*] *ma prima di fare la figura, che voi, nella detta volta di sopra, fa.* ***) *Cod.: m n.* †*) *Cod.: n r.* †** *Cod.: in der kleineren Figur F an der oberen Spitze der Senkrechten auf m. — Siehe Commentar.*

137. Auf einer Mauer von zwölf Ellen Höhe eine Figur zu malen, dass dieselbe scheinbar die Höhe von vierundzwanzig Ellen hat.

Willst du eine Figur oder sonst einen Gegenstand malen, dass es aussieht, als hätte er die Höhe von vierundzwanzig Ellen, so machst du dies in folgender Form. Du bemalst zuerst das (gerade) Wandstück *m r* mit der Hälfte des Mannes, den du machen willst. Darauf machst du die andere Hälfte in das Gewölbe *r n*. Bevor du aber das beabsichtigte Stück Figur in das erwähnte obere Gewölbe[1]) machst, zeichnest du dir zuerst auf dem ebenen Plan eines Saalbodens die Wand,[2]) auf die du zu malen hast, genau in der Form, wie sie in Wirklichkeit mit ihrem Gewölbe dasteht, (im Profil) hin, dann hinter diese gezeichnete Wand die Figur (gleichfalls) im Profil, in der Grösse wie du sie willst,[3]) und ziehst (von allen ihren Hauptpunkten) die Sehlinien zum Punkt *F*. Und ebenso, wie diese Linien auf der (gezeichneten) Wand (oder Schnittlinie das Stück) *r n**) schneiden, überträgst du sie (, d. h. ihre Durchschneidungspunkte) auf die (wirkliche) Mauer, die ja von gleicher Gestalt, wie die gezeichnete Wand ist, und so hast du alle Höhenmaasse und Vorsprünge (oder Tiefenmaasse) der Figur (perspectivisch) angegeben.

Die Quermaasse oder Breiten,[1]) die sich auf dem geraden oder aufrechten Mauerstück *m r* befinden, machst du (hier) in ihrer wahren Gestalt, denn durch das Emporsteigen der Mauer verjüngt sich die Figur schon von selbst. Die (Hälfte der) Figur aber, die in's Gewölbe hineinragt, musst du (mittelst Construction) verjüngen, so, als ob sie aufrecht stünde. Diese Verjüngung musst du auf einem recht ebenen Saalboden machen, und da wird (zuerst) die Figur (im Grundriss) mit ihren wahren Breitenmaassen (zu zeichnen) sein, wie du sie von (dem Stück auf) der Mauer *m r*[5]) entnimmst.[6]) Die musst du alsdann verjüngen, auf einer Schnittlinie zum Aufrichten.[7]) Das wird eine gute Methode sein.

**) Cod.: m n, was indess an sich nicht unrichtig, da die Tiefenmaasse auch auf dem senkrechten Stück der Mauer zu suchen sind.*

438. Pittura e sua membrificatione e componitori.

Luce, tenebre, colore; corpo, figura, sito; remottione, propinquità; moto e quiete.

Di queste dieci parte del ufitio del occhio la pittura n'ha sette, delle quali la pa è luce, tenebre, colore, Figura, sito, Remottione e Propinquità, jo ne leuo il corpo e'l moto ella quiete, et restan' cioè luce e tenebre, che uol dire ombra e lume, o'uoi dire chiaro e scuro, colore; il corpo non ci metto, perche la pittura è in se cosa superficiale, e la superfitie non a corpo, com' è difinito in geometria.

À dir meglio, cio ch'è uisibile è connumerato nella sientià della pittura. adonque li dieci predicamenti dell'occhio detti di sopra ragioneuolmente sono li dieci libri, in ch'io parto la mia pittura. ma luce e tenebre son' un sol libro, che tratta di lume e ombra, et fassene un medesimo libro, perche l'ombra è circondata o'uero in contatto del lume, e'l simil accade al lume coll'ombra, e sempre ne confini si mista insieme lume et ombra.

438 a.

140,22. e tanto piu l'ombra deriuatiua | si mista col lume, quanto ella è piu distante al corpo ombroso.

438 b.

Ma il colore non si uedera mai semplice; prouasi per la (Nona.) noa, che dice: la superficie d'ogni corpo partecipa del colore del suo obbietto, ancora ch'ella sia superficie di corpo trasparente, com'è aria, acqua e simili; perche l'aria piglia la luce dal sole, et le tenebre dalla priuattione d'esso sole, adonque si tinge in tanti uari colori, quanto son quelli, infra li quali ella s'inframette infra l'occhio e loro; perche l'aria in se non

438. Malerei und deren Gliederung und Componenten.

Licht, Finsterniss, Farbe; Körper, Figur, Situation; Entfernung, Nähe; Bewegung und Ruhe.

Von diesen zehn Theilen des gesammten Wahrnehmungsgebietes des Auges besitzt die Malerei sieben. Der erste ist das Licht, dann kommen: Finsterniss, Farbe, Figur, Situation (Lage, Ort), Entfernung und Nähe. Ich spreche ihr ab: den Körper, Bewegung und Ruhe. Es bleiben also: Licht und Finsterniss — was so viel heissen will, wie Schatten und Beleuchtetes, oder auch hell und dunkel —, Farbe (etc.). Den Körper gebe ich nicht zu, da eine Malerei an sich eine flächenhafte Sache ist, und eine Fläche hat keinen Körper, wie dies in der Geometrie definirt wird.

Um es besser zu sagen, so wird zur Wissenschaft der Malerei alles das gezählt, was sichtbar ist. Demnach bilden die oben genannten zehn das Auge betreffenden Themata mit Recht die zehn Bücher, in die ich meine „Malerei" eintheile. Licht und Finsterniss bilden aber ein einziges Buch, das von Licht und Schatten handelt. Und es wird deshalb ein und dasselbe Buch daraus gemacht, weil der Schatten vom Licht umgeben, oder vielmehr in Berührung mit demselben ist, und das Gleiche dem Licht mit dem Schatten begegnet, und weil Licht und Schatten sich an ihren Berührungsstellen stets mit einander vermischen.

438 a.

Und zwar mischt sich der Schlagschatten mit dem Licht umsomehr, je weiter er sich vom Schatten werfenden Körper entfernt.

438 b.

Was die Farbe anlangt, so wird man derselben nie als einfacher begegnen. Dies erweist sich aus der neunten Thesis, die besagt: Die Oberfläche eines jeden Körpers wird der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig, auch wenn sie eines durchscheinenden Körpers Oberfläche ist, wie der Luft, des Wassers und ähnlicher. Denn die Luft entnimmt ihr Licht von der Sonne, und ihre Finsterniss von der Entziehung der Sonne,

a colore piu, che s' habbia l' acqua, ma l' umido, che si mista con essa dalla meza regione in giu, è quello, chela ingrossa, et ingrossando, li razi solari, che ui percotano, v'aluminano, e l' aria, ch' è da detta meza regione in sù; resta tenebrosa, e perche luce e tenebre compone colore azuro, e questo è l' azuro in che si tingie l' aria, con tanta magiore o' minore oscurita, quanto l' aria è mista con minore o' maggiore umidità.

L.° A. **439.** Pittura e sua difinittione.

car. 30. La pittura è compositione di luce e di tenebre, insieme mista cole diuerse qualita di tutti i colori semplici e composti.

440. Pittura à lume uniuersale.

a. Usa sempre nelle moltitudini d' huomini e d' animali di fare le parti delle loro figure o' uer corpi tanto piu oscure, quanto

141. 

elle son piu basse, e quāto esse sono piu uicine al mezo della loro moltitudine, ancora che essi sieno in se d' uniforme colore. e questo è nescessario, p ch ‖ men quantità del cielo aluminatore de corpi uede ne' bassi spacij interposti infra li predetti animali, che nelle parte supreme de medesimi spacij. prouasi per la figura posta in margine, doue *a b c d* è posto per l' arco del cielo, uniuersale aluminatore delli corpi à lui inferiori; *N M* sono li corpi, che terminano lo spaccio *s t r h* infra loro interposto, nel quale spacio si uede manifestamente il sito *f,* essendo sol aluminato dalla parte del

und kleidet sich endlich in so viel verschiedene Farben, als deren sind, zwischen die und das Auge sie sich legt. Denn die Luft an sich hat nicht mehr Farbe, als das Wasser, sondern die Feuchtigkeit, die sich von der Mittelregion abwärts mit ihr mischt, ist das, was sie verdickt, und indem die Luft sich verdickt, beleuchten sie hier die auftreffenden Sonnenstrahlen; die Luft aber, die von der Mittelregion nach aufwärts vorhanden ist, bleibt finster. Und da Licht und Finsterniss zusammen die blaue Farbe bilden, so entsteht auch so das Blau, in das die Luft sich färbt, mit um so viel grösserer oder geringerer Dunkelheit, als die Luft mit geringerer oder grösserer Feuchtigkeit gemischt ist.

439. Malerei und deren Definition.

Die Malerei ist eine Zusammensetzung von Licht und Dunkelheit, mit den verschiedenen Arten aller einfachen und zusammengesetzten Farben zusammengemischt.

440. Bei allseitig verbreitetem Licht Gemaltes.

Bei einer Menge von Menschen oder Thieren pflege stets die Figuren- oder Körpertheile in dem Grade dunkler werden zu lassen, als sie sich näher am Boden befinden, oder die Figuren mehr nach der Mitte der Menge zu stehen, auch wenn jene Theile an sich von gleicher Farbe sind. Es ist dies nothwendig, weil eine geringere Quantität des Himmels, der die Körper beleuchtet, in die tiefliegenden Zwischenräume zwischen besagten Thieren hinabsieht, als in das obere Stück dieser Zwischenräume. Den Beweis hiefür liefert die Figur hier am Rand, wo *a b, c d* für den Himmel gesetzt ist, der die unter ihm befindlichen Gegenstände von allen Seiten her beleuchtet. — *N, M* sind die Körper, die den Zwischenraum *s t, r h* abschliessen. Man sieht offenbar, dass in diesem Zwischenraum der Fleck *f*, da er nur von dem Himmelsstück *c d* beleuchtet wird, von einem kleineren Theil des Himmels Licht empfängt, als der Fleck *e*, welcher von dem (ganzen) Himmel(sbogen) *a b*

cielo *c d,* che li è aluminato da minor parte del cielo ch' el sito *e,* il quale è ueduto dalla parte del cielo *a b,* ch' è tre tanti maggiore ch' el cielo *d c.* adonque tre tanti fia piu aluminato in *e* che in *f.*

441. De campi proportionati alli corpi che in essi campeggiano, e prima delle superficie piane d'uniforme colore.

Li campi di qūlunque superficie piana e di colore e lume uniforme non parrano separati da essa superficie, essendo del medesimo colore e lume. adunque p la conuersa parano separati, se seguita conclusione conuersa.

442. Pittura. De Figura e Corpo. *F.*

Li corpi regulari son di due sorte, l'uno de quali è uestito di superficie curua, ouale o' sperica, l' altro è circondato di
142,2. superficie laterata regulare o' inregularmente.‖

Li corpi sperici o' ouali parano sempre separati dalli loro campi, ancora ch' esso corpo sia del medesimo colore del suo campo, et il simile accadera de copi laterati. e questo accade per essere disposti alla generattione dell' ombre da qualc' uno delli loro lati, il che accader' non pò nelle superficie piane.

443. Pittura. la parte di quel corpo mancarà prima di notittia, che sara di minor quantita.

Delle Parti di que' corpi, che si remouano dall' occhio, quella manchera prima di notitia, la qual fia di minore figura; seguita, chella parte di maggior quantità fia l' ultima à mancar di sua notitia. Adunque tu, Pittore, non finire li picoli membri

gesehen wird, der dreimal so gross ist, als das Stück *d, c*. Demnach hat es in *e* dreimal so hell zu sein, wie in *f*.

441. Von den Hintergründen, die im Verhältniss zu den vor ihnen befindlichen Körpern stehen, und zuerst von den einfarbigen ebenen Oberflächen.

Der Hintergrund jeder beliebigen ebenen, einfarbigen und gleichmässig beleuchteten Oberfläche wird von dieser Oberfläche nicht getrennt scheinen, wenn er von derselben Farbe und ebenso beleuchtet ist, wie sie. Also werden die Hintergründe im umgekehrten Falle getrennt aussehen, wenn aus umgekehrter Voraussetzung der umgekehrte Schluss folgt.

442. Malerei. — Von Figur und Körper.

Die regelmässigen Körper sind von zweierlei Art. Ein Theil derselben ist mit gekrümmter, ovaler, oder kugelförmiger Oberfläche bekleidet, ein anderer Theil hat kantige Oberflächen, die aus verschiedenen Seiten regelmässig oder unregelmässig zusammengesetzt sind.

Die kugelförmigen oder ovalen Körper werden stets von ihren Hintergründen losgetrennt erscheinen, auch wenn der Körper von der gleichen Farbe ist, wie sein Grund. Das Nämliche wird bei den Körpern mit Seitenflächen eintreten, und es ist dies der Fall, weil sie sich durch die Stellung irgend einer von ihren (an den Grund anstossenden) Seitenflächen der Hervorbringung von Schatten darbieten werden, was bei ebenen Oberflächen nicht eintreten kann.

443. Malerei. — Der Theil des Körpers wird (in der Ferne) zuerst unkenntlich werden, der die geringste Ausdehnung hat.

Von den Theilen der Körper, die sich vom Auge entfernen, wird der zuerst der Wahrnehmbarkeit verlustig gehen, dessen Gestalt am kleinsten ist. Hieraus ergibt sich, dass der Theil, der die grösste Ausdehnung hat, zuletzt an seiner Deutlichkeit Verlust leidet. — Demnach wolle du Maler die kleinsten

di quelle cose, che sono molto remosse dall'occhio, ma seguita
(Sesto.) la regola datta nel sesto.

Quanti son' quelli, che nel figurare le cita et altre cose remosse dal occhio fan̄o li termini notissimi delli edifici, non altrimenti, che se fussino in uicinissime propinquità. et questo è inpossibile in natura, per che nesuna potentissima uista è quella, ch' in si uicina propinquita possa uedere li predetti termini con uera notitia, perche li termini d' essi corpi son termini delle loro superficie, et li termini delle superficie sono linee, le quali linee non sono parte alcuna della quantità d' essa superficie, nè etiam de l' aria, che di se ueste tal superficie.
142. adunque quel, che non è parte d' alcuna cosa, è inuisibile, com' è prouato in geometria. et se tu, pittore, farai essi termini spediti e noti, com' è in usanza, e' no' sara da te figurata si remota distantia, che per tal difetto non si dimostri uicinissima. Ancora li angoli delli edifitij sono quelli, che nelle distanti cità non si debbono figurare, perche d' apresso è inpossibile uederli, con cio' sia ch' essi angoli sono il concorso di due linee in punto, e'l punto non ha parte, adunque è inuisibile.

444. Perche una medesima campagna si dimostra alcuna uolta maggiore o' minore ch' ella non è.

Mostransi le campagne alcuna uolta maggiori o' minori ch' elle non sono, per la interpositione dell' aria piu grossa o' sotile ch' el suo ordinario, la qual s' inframette infra l' orizzonte e' ll' occhio chella uede. Infra li orizonti d' equale distantia dall' occhio quello si dimostrera esser piu remoto, il qual fia ueduto infra l' aria piu grossa, et quello si dimostrera piu propinquo, che si uedra in aria piu sotile.

Pare una medesima cosa, ueduta in distantie equali, tanto maggiore o' minore, quanto l' aria interposta infra l' occhio e la cosa sarà piu grossa o' sotile.

Glieder vom Auge sehr entfernt stehender Dinge nicht deutlich ausführen, sondern befolge die im sechsten Buche ausgesprochene Regel.

Wie Viele machen, wenn sie eine Stadt oder andere vom Auge entfernte Dinge darstellen, die Umrisse der Gebäude auf's Aeusserste deutlich, nicht anders, als wenn sich dieselben in der allernächsten Nähe befänden, und diese Deutlichkeit ist doch in der Natur unmöglich. Denn auch kein auch noch so starkes Gesicht vermag (selbst) in solch' grosser Nähe die besagten Umrisse mit eigentlicher Deutlichkeit (als etwas wirklich Wahrnehmbares) zu sehen, denn Körperumrisse sind Grenzen von Körperflächen, und die Grenzen von Flächen sind Linien und machen als solche weder irgend welchen Theil von der Grösse und Dimension der Fläche noch auch der Luft aus, welche die Fläche einschliesst. Was also kein Theil von irgend etwas ist, muss, wie in der Geometrie bewiesen, unsichtbar sein, und machst du Maler solche Umrisse scharf und deutlich, wie das der Brauch ist, so wird jede auch noch so grosse Entfernung, die du darstellst, solchen Fehlers halber ganz nahe aussehen. Ausserdem dürfen auch noch die Eckwinkel der Gebäude in der Entfernung nicht dargestellt werden. Winkel sind nämlich ein Zusammentreffen von zwei Linien zu einem Punkte, und ein Punkt ist untheilbar, folglich unsichtbar.

444. Warum die nämliche freie Gegend manchmal ausgedehnter und manchmal weniger ausgedehnt aussieht, als sie wirklich ist.

Es zeigen sich offene Gegenden manchmal grösser, manchmal kleiner, als sie in Wirklichkeit sind; dies geschieht, wenn die Luft, die zwischen dem Horizont und dem sehenden Auge lagert, dicker (oder dünner) von Substanz ist, als gewöhnlich. Von Horizonten, die vom Auge gleichweit entfernt sind, wird derjenige entfernter aussehen, welcher durch die dichtere Luft hindurch gesehen wird, und derjenige näher, den man in dünnerer Luft sieht.

In der gleichen Entfernung bleibend, wird der nämliche Gegenstand grösser oder kleiner aussehen, in dem Maasse, als die zwischen ihm und dem Auge befindliche Luft dicker oder dünner (von Substanz) ist.

E s'èlla cosa ueduta nel termine di cento miglia di distantia, le quali miglia sieno aria uniforme e sotile, E che la medesima cosa sia ueduta nel termine d'essi cento miglia, li
142,2. quali sieno d'aria uniforme ‖ e grossa con grossezza 4^{la} all'aria
anti detta, sanza dubbio le medesime cose, uedute nella prima aria sotile, e poi uedute nella grossa, parano quatro tanti maggiore, che nella sotile.

Le cose inecquali, uedute in distantie ecquali, parrano ecquali, se la grosseza dell'aria interposta infra l'occhio et esse cose sarà inequale, cioè l'aria grossa interposta infra la cosa minore. E questo si proua mediante la prospettiua de colori, che fa, che una gran' montagna, parendo picola alla misura, par maggiore ch'una picola *) uicina all'occhio; come spesso se uede, che un dito uicino all'occhio copre una gran montagna discosta dall'occhio.

445. *o.* Pittura.

Infra le cose d'ecquale oscurità, magnitudine, figura e distantia dall'occhio quella si dimostrerà minore, che fia ueduta in campo di maggiore splendore o' bianchezza.

Questo c'insegna il sole uedute dirietro alle piante sanza foglie, che tutte le sue ramificationi, che si ritrouano à riscontro del corpo solare, sono tanto diminuite, ch'elle restano inuisibili; il simile farà un'aste interposta infra l'occhio et il corpo solare.

c. se li corpi paralelli posti per lo dritto, essendo ueduti infra la nebbia, s'hanno à dimostrare piu grossi da capo, che
(Nona.) de piedi, Prouasi per la 9^{a}, che dice: la nebbia o'l'aria grossa
penetrata da razi solari si dimosterà tante piu bianca, quanto ella è piu bassa.

Le cose uedute da lontana sono sproportionate, e questo
143. ‖ nasce, che la parte piu chiara manda all'occhio il suo simu-

*) *cosa.*

Und befände sich ein in hundert Meilen Entfernung gesehener Gegenstand einmal in (vom Auge bis zu ihm) gleichmässig dünner Luft, und das andere Mal wären die hundert Meilen Entfernung mit gleichmässig dicker Luft erfüllt, die viermal so viel Dichtigkeit hätte, als die vorerwähnte, so würde er uns ohne Zweifel in der dicken (dunstigen) Luft viermal so gross vorkommen, als in der dünnen (klaren).

(Dagegen) werden ungleich grosse Dinge, in gleichen Entfernungen gesehen, gleich gross aussehen (können), wenn die Luftschichten, die zwischen ihnen und dem Auge stehen, ungleich an Dichtigkeit sind, d. h. wenn die dichtere Luftschicht vor dem kleineren Gegenstande lagert. Es erweist sich dies aus der Farben-Perspective, die bewirkt, dass ein (in Wirklichkeit) grosses Gebirge, das seinem (perspectivisch verjüngten) Maasse nach klein aussieht, dennoch grösser erscheint, als ein (in Wirklichkeit) kleiner Gegenstand, der dem Auge nahe ist (und folglich perspectivisch grösseres Maass hat), wie man das oft sieht, wenn man einen Finger dicht vor's Auge hält, und dieser ein vom Auge entferntes grosses Gebirge zudeckt.

445. Malerei.

Unter Dingen von gleicher Dunkelheit, Grösse, Figur und Entfernung wird dasjenige am kleinsten aussehen, das vor dem glänzendsten oder hellsten (, weissesten) Hintergrunde gesehen wird.

Dies lehrt uns die Sonne, wenn man sie hinter blätterlosen Bäumen stehen sieht. Dann sind alle diejenigen Verzweigungen dieser Bäume, die auf den Sonnenkörper zu stehen kommen, so sehr (an Umfang) verringert, dass sie unsichtbar bleiben; und das Gleiche geschieht mit einem Speerschaft, den man zwischen das Auge und den Sonnenkörper hält.

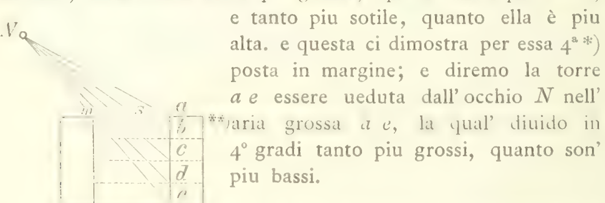
Ob Parallelkörper, die gerade aufrecht stehen, wenn sie im Nebel gesehen werden, sich am oberen Ende dicker zu zeigen haben, als am Fusse, erweist sich aus der neunten Thesis, die besagt: Nebel oder dicke Luft, die von Sonnenstrahlen durchdrungen werden, werden sich um so heller zeigen, je näher sie dem Boden sind.

Von weitem gesehene Dinge verlieren die wahren Verhältnisse (ihrer Theile) und dies kommt daher, dass ihre hellere

lacro con piu uigoroso razzo, che non fa la parte sua oscura. Et io uidi una donna uestita di nero, con panno bianco in testa, che si dimostraua due tāti maggiore che la grossezza delle sue spalli, le quali erano uestite di nero.

446. Delle cità et altre uedute nell' aria grossa.

Li edifiti delle città uedute sotto l'occhio nelli tempi delle nebbie e dell'arie ingrossate dalli fumi delli lor' fuochi, o' d' altri uapori sempre sarano tanto meno noti, quanto e' sono in minore altezza, e per la conuersa fieno tanto piu spediti e noti, quanto
(4ª di si uedrano in maggiore altezza. Prouasi per la 4ª di questo
questo.) che dice, l'aria essere tanto piu grossa, quāto ella è piu bassa, e tanto piu sotile, quanto ella è piu alta. e questa ci dimostra per essa 4ª *) posta in margine; e diremo la torre *a e* essere ueduta dall' occhio *N* nell' **) aria grossa *a e*, la qual' diuido in 4° gradi tanto piu grossi, quanto son' piu bassi.



Quanto minor quantità d' aria s' interpone infrall' occhio e la cosa ueduta, tanto meno il colore d' essa cosa participara del colore di tale aria; seguita, che quanto maggior quantita
fia l' aria interposta infrall' occhio e la cosa ueduta, tanto piu
143,2. la cosa partecipa del colore d' essa aria interposta. di mostrarsi: essendo l' occhio *N*, al qual concorano le specie delle cinque parti della torre *a e*, cioè *a b c d e*,

Dico, che se l' aria fusse d' uniforme grossezza, che tal proportione harebbe la partecipatione del colore dell' aria, che acquista il pie della torre, *e*, cola partecipatione del colore dell'aria, ch' acquista la parte della torre *b*, qual è la proportione c'ha la lunghezza della linea *e m*, colla linea *b s*; ma per la pasata, che proua l' aria non essere uniforme nella sua grossezza, ma tanto piu grossa, quanto ellè piu bassa, egliè nescessario, che la proportione delli colori, in che l' aria tinge di se le parti

*) *la figura.* **) *Der Codex-Figur fehlen die Lettern m s, statt deren auf dem Thurme links von oben nach unten die Lettern F G H I M.*

Seite (oder die lichteren Theile) ihr Bild dem Auge mit kräftigerem Strahle zusenden, als der dunkle Theil thut. Und ich sah einmal ein Weib, das war in Schwarz gekleidet und hatte ein weisses Tuch auf dem Kopfe. Da sah dieser zweimal so breit als die Schultern aus, die schwarz bekleidet waren.

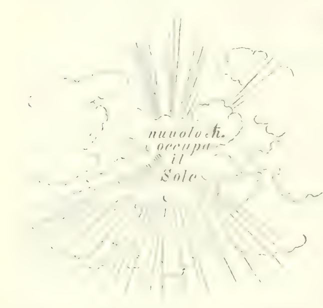
446. Von Städten und anderen Ansichten bei dicker Luft.

Wenn das Auge die Gebäude von Städten bei Nebelwetter oder bei einer durch den Rauch der Feuerstätten oder durch sonstige Dünste verdichteten Luft unter sich sieht, so werden dieselben stets um so weniger deutlich sein, je weniger hoch sie stehen (oder sind), und umgekehrt um so schärfer und deutlicher, je höher man sie sieht. Das geht aus der vierten Thesis dieses Buches hervor, welche besagt, dass die Luft um so dicker sei, je niedriger sie ist, und um so feiner, je höher; und dies zeigt uns, vermöge jener vierten Thesis, die an den Rand hergesetzte Figur. Wir sagen also, der Thurm *a e* werde vom Auge *N* in der dichten Luft *a—e* gesehen. Ich theile dieselbe in 4 Grade, die sich in dem Verhältnisse verdichten, in dem sie tiefer stehen.

Je geringer die Quantität von Luft ist, die sich zwischen das Auge und den gesehenen Gegenstand lagert, umsoweniger wird die Farbe des Gegenstandes von der Luftfarbe annehmen. Hieraus folgt, dass sie um so mehr Luftfarbe annehmen wird, je grösser die Quantität der zwischen Sehobject und Auge lagernden Luft ist. Beweis? Das Auge ist *N*, zu ihm laufen alle Strahlen von den fünf Stücken des Thurmes *a—e* zusammen, nämlich *a b c d e*.

Ich sage: Wäre die Luft von gleichmässiger Dichtigkeit, so würden der Antheil von Luftfarbe, der dem Thurmfusse *e* zukommt, und der, welcher der Thurmstelle *b* zukommt, das gleiche Verhältniss zu einander zeigen, wie die beiden Linienlängen *e m* und *b s*. Da aber nach der vorhergehenden Thesis die Luft als nicht gleich an Dichtigkeit nachgewiesen ist, sondern vielmehr um so dichter wird, je niedriger sie steht, so folgt nothwendig, dass das Abstandsverhältniss der Farbentöne, welche die Luft den Thurmstellen *e* und *b* verleiht, ein

della torre, *e* *) e *b,* sieno di maggiore proportione che la proportione sopra detta; con ciô sia che la linea *m e* **) oltre all' essere piu longa che la linea *s b,* ella passa per l' aria, c' ha grossezza uniformemente disforme***).

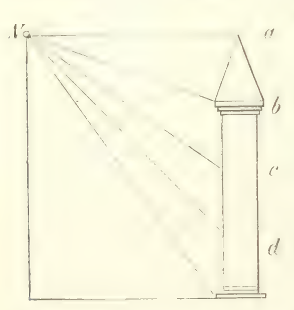


447. Delli razi solari che penetrano li spiracoli de nuuoli.

Li razi solari penetratori delli spiracoli interposti infra le uarie densitâ e globositâ de nuuoli aluminano tutti li siti, doue si tagliano, et aluminano etiam le tenebre, o' tingano di se tutti li locchi oscuri che sono dopo loro, le quali os-
(144. curità si dimostrano infra li interualli d' essi razi solari.

448. Delle cose, che l'occhio uede soto se miste infra la nebbia o'aria grossa.

Quanto l' aria fia piu uicina all' acqua o' alla terra, tanto si fa
(19ª del piu grossa. Prouasi per la 19ª del secondo, che dice: quella cosa
II°.) men' si leua, c' harà in se maggiore grauezza; seguita, che la piu lieue piu s'inalza che la greue. adunque è concluso il nostro proposito.



449. Delli edifiti ueduti nell' aria grossa.

Quella parte dell' edificio sarà manco euidente, che si uedra in aria di maggior grossezza, e cosi de conuerso sara piu noto, che fia ueduto in aria piu sotile. adonque l'occhio *N*, uedendo la torre *a d,* esso ne uedra in ogni grado di bassezza parte manco nota e piu chiara, et in ogni grado d' altezza parte piu nota e men' chiara.

*) *Cod.: c.* **) *Cod.: c.* ***) *Cod.: Eine Figur, ganz wie die vorige, mit denselben Lettern.*

grösseres sei, als das eben erwähnte Verhältniss; denn es geht die Linie *m—e*, ausserdem, dass sie länger ist, als die Linie *s b*, auch noch durch Luftschichten, die in gleichmässig fortschreitender Weise an Dichtigkeit immer ungleicher werden.[1])

447. Von den Sonnenstrahlen, die durch die Wolkenlöcher dringen.

Die Sonnenstrahlen, welche durch die Lücken dringen, die sich zwischen den verschiedenerlei Dunstanhäutungen und Ballungen der Wolken finden, beleuchten alle Stellen, auf die sie treffen. Und sie hellen auch die Dunkelheiten auf, oder färben vielmehr mit ihrer Sonnenfarbe alle die dunklen Stellen, die sich hinter ihnen befinden. Und diese Dunkelheiten zeigen sich (in ihrer wirklichen Farbe) in den Zwischenräumen der Sonnenstrahlen.

448. Von den Gegenständen, die das Auge unter sich in Nebelgemisch und dicker Luft sieht.

Je näher die Luft am Wasser oder am Boden steht, um so dicker wird sie. Dies wird bewiesen durch Thesis 10 des zweiten Buches, welche besagt: Das, was die meiste Schwere hat, wird sich am wenigsten erheben. Folglich wird sich das, was leichter ist, mehr erheben als das Schwere. Demnach ist unser Vordersatz abgeschlossen.[1])

449. Von Gebäuden, die in dicker Luft gesehen werden.

An Gebäuden wird das Stück weniger deutlich sein, das man in einer Luftschicht von grösserer Dicke sieht, und so wird umgekehrt jenes das deutlichere sein, das in einer feineren Luft gesehen wird. — Sieht also das Auge *N* den Thurm *a d* an, so wird es von diesem mit jedem Grade niedriger ein undeutlicheres und helleres Stück sehen; mit jedem Grade höher aber werden die Thurmstücke deutlicher und weniger hell.

450. Quella cosa che si mostra da lontano*).

Quella cosa oscura si dimostrera piu chiara, la quale sara piu remota dall' occhio**); seguita per la conuersa, chella cosa oscura si dimostrera di maggiore oscurità, la quale si trouara piu uicina all' occhio.

adunque***) le parti inferiori di qualunque cosa posta nell'aria grossa parrano piu remote da piedi che nelle loro somità, e per questo la uicina basa del monte parrà piu lontana, che la cima del medesimo monte, la quale in se è piu remota.

|| 144,2. **451.** Della ueduta d'una citta in aria grossa.

L' occhio, che sotto se uede la citta in aria grossa, uederà le somita delli edifici piu oscure e piu note ch' el loro nascimento, e uede le dette somita in campo chiaro, perche le uede nell' aria bassa e grossa. e questo auiene per la pasata. (la passata.)

452. De termini inferiori delle cose remote†*).

I termini inferiori delle cose remote sarano men' sensibili chelli loro termini superiori, e questo accade assai alle montagne e colli, delle quali le loro cime si facino campo delli lati dell' altre montagne, che sono dopo loro; et à queste si uede li termini di sopra piu espediti chelle loro basse, perche il termine di sopra è piu scuro, per essere men ocupato dall' aria grossa, la quale sta ne luochi bassi, e questa è quella che confonde li detti termini delle base de colli. et il medesimo accade nelli alberi et edifiti et altre cose, che s' inalzano infra l' aria. e di qui nasce, che spesso le alte torri, uedute in lunga distantia, paiono grosse da capo e sotili da piedi; perche la parte di sopra mostra li angoli de lati, che terminano colla fronte, perche l' aria sotile non te li cela, come la grossa à

*) *piu chiara.* **) *scil.: perche sara ueduta dietro la maggior grossezza d'aria.* ***) *scil: per la passata (Nr. 448).* †*) *Cod.: Zuvor, von m. 1 wieder ausgestrichen: Delle rimotioni delle campagne.*

450. Vom Gegenstande, der sich von Weitem (als der hellere) zeigt.

Von dunklen Gegenständen zeigt sich der als der hellere, der am weitesten vom Auge entfernt ist.[1] Hieraus folgt umgedreht, dass der, welcher dem Auge am nächsten steht, sich am dunkelsten zeigen wird.

So werden also[2]) die unteren Theile eines jeglichen in dicker Luft stehenden Gegenstandes am Fusse entfernter aussehen, als die oberen Theile des Gegenstandes. Und deshalb schaut die nahe Basis eines Berges entfernter aus, als der Gipfel des nämlichen Berges, der doch eigentlich ferner ist.

451. Vom Anblick einer Stadt bei dicker Luft.

Das Auge, welches eine Stadt bei dicker Luft unter sich erblickt, sieht die oberen Theile der Gebäude dunkler und deutlicher als die dem Fundamente nahen. Es sieht auch jene oberen Theile vor hellem Hintergrunde, denn es sieht sie in (, oder vor einem Hintergrunde von) niederer und dicker Luft (stehen). Dies tritt ein in Folge des in der vorhergehenden Thesis Gesagten.[1])

452. Von den unteren (dem Boden nahen) Umrissen der entfernten Dinge*).

Die unteren Umrisse entfernter Dinge werden weniger fühlbar sein als die oberen, und dies ist sehr stark bei Gebirgen und Hügeln der Fall, deren Gipfeln die Lehnen anderer, hinter ihnen stehender Berge zum Hintergrunde dienen. Bei ihnen sieht man die oberen Umrisse schärfer als ihre Basis, denn der obere Rand ist dunkler, weil er von der dicken Luft, die sich (vielmehr) an den tief gelegenen Stellen hält, weniger verhüllt (oder besetzt) ist. Und diese dicke Luft ist es, welche die Umrisse der Basen an den Hügeln undeutlich und verschwommen macht, und das Gleiche tritt bei Bäumen, Gebäuden und sonstigen Dingen, die sich in die Luft erheben, ein. Daher kommt es denn, dass hohe Thürme, die man in weiter Entfernung sieht, oben dick und am Fusse dünner aussehen. Denn

*) *Hievor, von m. 1 wieder ausgestrichen: Vom Zurückweichen der freien Gegenden.*

(Settima del Primo.) quelli da' piedi. e questo accade per la*) 7^a del P^o, che dice: doue l'aria grossa s'interpone infra l'occhio e'l sole, egli è piu lucente in basso che in alto. et Doue l'aria è piu biancha, essa occupa all'occhio piu le cose oscure, che se tale aria fusse azura; come si uede in lunga distantia li merli delle fortezze
145. hauere li spazi loro | ecquali alla largezza delli merli, e parere assai maggiore lo spacio ch'el merlo; e in distantia piu remota lo spacio occupa e copre tutto il merlo, e tal fortezza sol mostra il muro diritto e sanza merli.

453. Delle cose uedute da lontano.

Li termini di quello obietto sarano manco noti, che fien' ueduti in maggiore distantia.

454. *b.* Dell' azuro, di che si mostrā essere li paesi lontani.

Delle cose remote dall'occhio, le quali sien di che color'si uoglia, quella si dimostrera di colore piu azuro, la quale fia di maggiore oscurita naturale o'accidentale. Naturale è quella, ch'è scura da se, e accidentale è quella, ch'è oscurata mediante l'ombra, che gliè fatta d'altri obbieti.

455. Quali son'quelle parti de'corpi, delle quali per distàntia mancha la notitia?

Quella parte de corpi, che sarā di minor quantità, fien'le prime, delle quali per lunga distantia si perde la notitia. questo accade, perche le spetie delle cose minori in pari distantia uengono all'occhio con minore angolo chelle maggiori, et la cognitione delle cose remote son'de tanta minor notitia, quanto elle sono di minore quantità. seguita adunque, che

*) *Cod.: chella.*

der Obertheil derselben zeigt deutlich die Winkel (oder Ecken) der (zurückweichenden) Seiten, die an die Front angrenzen, da die feine Luft (, die hier ist,) dir dieselben nicht verbirgt, wie die dicke Luftschicht mit denen der Thurmbasis thut, und zwar nach dem in der siebenten Thesis des ersten Buches Gesagten, wo es heisst: Wo dicke Luft sich zwischen das Auge und die Sonne stellt, ist sie leuchtender unten als in der Höhe. Und wo sie heller weiss ist, besetzt (oder überstrahlt) sie dem Auge die dunklen Gegenstände mehr, als wenn sie blau wäre. So sieht man bei Festungswerken in weiter Entfernung[1]) die Zwischenräume der Zinnen, die in Wirklichkeit ebenso breit, wie die Zinnen selbst sind, viel breiter erscheinen, als die Zinnen, und in noch grösserer Entfernung nimmt der (helle) Zwischenraum die ganze Zinne ein und deckt sie. Ein solches Festungswerk zeigt dann nur einen geraden Mauerrand, ohne Zinnen.

453. Von den von Weitem gesehenen Dingen.

Die Umrisse desjenigen Gegenstandes werden weniger deutlich sein, der in der grösseren Entfernung gesehen wird.

454. Vom Blau, in dem sich die ferne Landschaft zeigt.

Unter den vom Auge entfernten Gegenständen, seien sie von welcher Farbe sie wollen, zeigt sich derjenige am blauesten von Farbe, welcher von Natur oder zufällig der dunkelste ist. Von Natur dunkel ist der an sich (von Farbe) dunkle, zufällig dunkel jener, welcher durch einen Schatten verdunkelt wird, den ihm andere Gegenstände machen.

455. Welches sind die Theile an den Körpern, denen durch die Entfernung die Deutlichkeit abgeht?

Der Theil an (oder von) Körpern, der die geringste Dimension besitzt, ist der erste, dessen Wahrnehmung durch weite Entfernung verloren geht. Dies tritt ein, weil die Scheinbilder der kleineren Dinge, auch wenn sie aus der gleichen Entfernung, wie die Bilder grosser Dinge herkommen, doch (an sich schon) unter kleinerem Winkel zum Auge gelangen, als die grossen, und der Dinge Kraft, sich auch noch aus

quādo la quantità maggiore in lunga distantia uiene all' occhio per angolo minimo e quasi si perde di notitia, la quantita minore al tutto manca della sua cognitione.

145,,2. **456.** Perche le cose, quanto piu si rimouano dall'occhio, manco si conoscano.

Quella cosa sara manco nota, la quale fia piu remota dal'occhio. Questo accade, perche quelle parte prima si perdano, che son piu minute, e le seconde, men' minute, son perse nella maggior distantia; et cosi successiuamente seguitando à poco à poco, cōsumandosi le parte, si consuma la notitia della cosa remossa, in modo, che al fine si perde tutte le parte insieme col tutto, e manca ancora il colore per causa della grossezza dell' aria, che s' interpone infra l' occhio et la cosa ueduta.

457. Perche le torri paralelle paiono nelle nebbie piu strette da piedi che da capo.

Le torri paralelle nella nebbia si dimostrano in lunga distantia piu sotili da piedi che da capo, perche la nebbia, che li fa campo, è piu spessa e piu Biancha da basso che da
(3ª di alto; onde per la 3ª di questo, che dice: „La cosa scura, posta
questo.) in campo bianco, diminuisce all' occhio la sua grandezza" e la conuersa, che dice: „La cosa bianca, posta in campo scuro, si dimostra piu grossa che in campo chiaro," seguita, che la bassezza della torre oscura, hauendo per campo la bianchezza della bassa e folta nebbia, che essa nebbia crescie in dimostratione sopra li termini inferiori di tale torre e li diminuisce; il che far nō puo tal nebbia nelli termini superiori della torre, doue la nebbia è piu sotile.

der Entfernung her wahrnehmbar zu machen, umsoweniger zur Wahrnehmung (im Auge) gelangt, je kleiner die Dinge sind. So muss endlich, wenn schon eine grössere Dimension aus weiter Entfernung her unter sehr kleinem Winkel zum Auge gelangt, von einer kleineren Dimension die Wahrnehmbarkeit gänzlich verloren gehen.

456. Warum die Dinge umsoweniger erkannt werden, je mehr sie sich vom Auge entfernen.

Der Gegenstand wird am wenigsten kenntlich sein, welcher der entfernteste vom Auge ist. Es tritt dies ein, weil sich die Theile am ehesten verlieren, welche die kleinsten von Gestalt sind; dann folgen die weniger kleinen bei grösserer Entfernung nach. Und indem so nach und nach einer um den andern von den Theilen an die Reihe kommt, schrumpft, durch die Abzehrung der Theile, allmälig die Wahrnehmung des entfernten Gegenstandes dergestalt ein, dass am Ende alle einzelnen Theile sammt dem Ganzen (dem Auge) abhanden kommen. Es kommt überdem auch noch die Farbe abhanden, aus Ursache der Dicke und Dichtigkeit der Luft, die sich zwischen das Auge und den gesehenen Gegenstand legt.

457. Warum parallelseitige Thürme im Nebel unten schmäler als oben aussehen.

Parallelseitige Thürme zeigen sich bei Nebel in weiter Entfernung unten dünner als oben, da der Nebel, der ihnen zum Hintergrunde dient, unten dichter ist als in der Höhe. Nun besagt die dritte Thesis dieses Buches, dass ein dunkler Gegenstand durch Versetzung vor einen hellen (weissen) Hintergrund für's Auge in seiner Grösse geschmälert wird. Die Umkehrung dieses Satzes lautet: Ein weisser (heller) Gegenstand zeigt sich vor dunklem Grunde grösser als vor hellem. Hieraus folgt, dass am Untertheile des Thurmes, da dieser die Helligkeit des niederen und dichten Nebels zum Hintergrunde hat, die helle Erscheinung dieses Nebels über die unteren Umrisse des Thurmes anscheinend hinüberwächst und sie verengert, was der Nebel an den Umrissen der Thurmhöhe nicht bewerkstelligen kann, weil er hier dünner von Substanz ist.

146. **458.** Perche e'uolti da lontano paiono scuri.

Noi uediamo chiaro, che tutte le similitudini delle cose euuidenti, che ci sono per obbieto, cosi grandi, come piciole, entrano al senso per la picola luce dell' occhio. se per si picola entrata passa la similitudine della gradezza del cielo et della terra, essendo il uolto dell'huomo infra si grandi similitudini di cose quasi niente, per la lontanità, che lo diminuisce, quasi occupa si poca d'essa luce, che rimane incomprensibile. et hauendo à passare dalla superficie alla impressiua per uno mezo oscuro, cioè il neruo uoto, che pare oscuro, quelle spetie, non essendo di color potente, si tingie in quella oscurità della uia, e gionta alla impressiua pare oscura.

altra cagione non si puo in nesun modo integrare. se quel punto è nero, che sta nella luce, è, perch gliè pieno d'un humore trasparente à uso d'aria, et fa l'uffitio, che farebbe un buso fatto n'un asso, che à risguardarlo pare nero. e le cose uiste per l'aria chiara e scura si confonde nella oscurità.

459. Perche l'huomo uisto à certa distantia non è conosciuto.

La Prospettiua diminutiua ci dimostra, che quanto la cosa è piu lontana, piu si fa picola. e se tu riguarderai un'huomo, che sia distante da te una balestrata, e paratti la finestra d'una picola gucchia apresso all'occhio, potrai uedere per quella molti huomini mandare le loro similitudini. all'occhio, e in un medesimo tempo tutte capirano in detta finestra. adunque, se

458. Warum die Gesichter von Weitem dunkel aussehen.

Wir sehen hell und klar, dass alle Bilder der sichtbaren Dinge, die vor uns stehen, gross wie klein, durch die kleine Licht-Oeffnung des Auges zur Empfindung eingehen. Wenn nun durch einen so kleinen Eingang das Bild der Himmels- und Erdgrösse hindurchgeht, so muss das menschliche Angesicht, das an sich schon neben so grossen Erscheinungen beinahe Nichts ist, wenn auch noch die Entfernung es verkleinert, ein so Geringes von der Augenöffnung einnehmen, dass es fast unbemerklich wird. Es haben nun diese (so kleinen, vom Angesicht herkommenden) Bildscheine, bei der Oberfläche (des Auges) angelangt, von hier aus durch ein dunkles Mittel, nämlich durch den leeren Nerv [1]), der dunkel aussieht, zum Eindrucksvermögen hindurch zu gehen. Da sie nun nicht (einmal) von mächtiger Farbe sind, so färben sie sich in die erwähnte Dunkelheit des genommenen Weges und scheinen, bei dem Eindrucksvermögen angelangt, dunkel zu sein.

Eine andere stichhaltige Ursache lässt sich wohl in keiner Weise aufstellen. Wenn dieser Punkt, der sich in der Augenöffnung befindet, schwarz ist, so ist dies der Fall, weil er mit einer wie Luft durchsichtigen Flüssigkeit erfüllt ist und dasselbe thut, wie ein in ein Bret gemachtes (kleines) Loch, das, von gegenüber betrachtet, schwarz zum Vorschein kommt. Und die Dinge, die man durch eine aus Hell und Dunkel gemischte Luft sieht, verschwimmen in der Dunkelheit.[2])

459. Warum man einen Menschen, den man in einer gewissen Entfernung sieht, nicht erkennt.

Die Verkleinerungsperspective zeigt uns, dass ein Gegenstand um so kleiner wird, je entfernter er ist. Betrachte einen Mann, der eine Armbrustschussweite von dir entfernt ist, und halte dir das Fensterlein eines Nadelöhrs dicht vor's Auge, so wirst du sehen können, dass durch dieses gar viele Männer ihre Bilder zum Auge zu senden vermögen und alle zu gleicher

146,2. l'huomo | lontano una balestrata manda la sua similitudine all'occhio, che occupa una picola parte d'una finestra d'agucchia, come potrai tu in si picola figura scorgere o'uedere il naso, o'buocca, o'alcuna particula d'esso corpo? e non uedendosi, non potrai conosciere l'huomo, che non mostra le membra, le quali fano li huomini di diuerse forme.

460. Quali sono le parti, che prima si perdano di notitia nelli corpi, che si rimouano dall'occhio, et quali piu si conseruano?

Quella parte del corpo, che si rimoue dall'occhio, è quella che men conserua la sua euidentia, la quale è di minore figura. Questo accade nelli lustri delli corpi sperici o'colunnali e nelle membra piu sotili de corpi; com'è il ceruo, che prima si rimane di mandare all'occhio le spetie ouero similitudini delle sue gambe et corna che il suo busto, il quale per essere piu grosso piu si conserua nelle sue spetie. ma la p^a cosa, che si perde in distantia, sono li lineamenti, che terminano le superficie et figure delli corpi.

461. Della Prospettiua liniale.

La Prospettiua lineale s'astende nell'ufitio delle linee uisuali à prouare per misura, quanto la cosa seconda è minore che la P[a], e quanto la 3[a] è minore che la 2[a], e cosi di grado in grado insino al fine delle cose uedute.

trouo per isperientia, che la cosa 2[a], se sara tanto distante dalla P[a], quanto la P[a] è distante dall'occhio tuo, che, benche
117. intra loro sieno di pari grandezza, | che la 2[a] fia altretanto minore che la P[a]. et se la ter[a] cosa, di pari grandezza alla 2[a] e

Zeit in besagtem Fensterlein Platz haben. Wenn also ein auf Armbrustschussweite entfernter Mann dem Auge sein Abbild zusendet, das nur einen kleinen Theil eines Nadelöhrs einnimmt, wie kannst du in einer so kleinen Figur noch eine Nase bemerken und sehen, oder einen Mund, oder sonst einen kleineren Körpertheil? Da du sie nun nicht sehen kannst, so kannst du auch wohl den Mann nicht erkennen, der dir (gerade) die Züge nicht zeigt, die den Menschen Verschiedenheit des Formenansehens verleihen.

460. Welches sind die Theile, die an Körpern, die sich vom Auge entfernen, der Wahrnehmung zuerst verloren gehen, und welche bleiben ihr am meisten erhalten?

An einem Körper, der sich vom Auge entfernt, ist der Theil, welcher die kleinste Gestalt hat, derjenige, welcher seine Deutlichkeit am wenigsten aufrecht hält. Dies trifft also ein bei den Glanzlichtern kugelförmiger oder säulenförmiger Körper und in dünnsten Gliedmaassen. So z. B. bei einem Hirsch. Da hören dessen Beine und Geweihe eher auf, ihre Eigenschaftsscheine oder Abbilder zum Auge zu senden, als des Hirsches Rumpf, der sich, weil er dicker ist, in seinen Eigenschaftsscheinen mehr erhält. Das Allererste aber, was sich in der Entfernung verliert, sind die Linienzüge, welche die Flächen und Körperfiguren begrenzen.

461. Von der Linear-Perspective.

Die Linear-Perspective erstreckt sich auf den Dienst der Sehlinien und beweist (oder zeigt) auf's Maass, um wie viel ein Gegenstand des zweiten Planes kleiner ist, als einer des ersten, um wie viel ein dritter kleiner als der zweite erscheint, und so von (Entfernungs-)Grad zu (Entfernungs-)Grad bis an's Ende der gesehenen Gegenstände.

Ich finde durch Experiment, dass ein zweiter Gegenstand, der vom ersten so weit entfernt steht, wie der erste vom Auge, wenn beide Gegenstände an (realer) Grösse einander gleich sind, um die Hälfte kleiner wird, als der erste. Dass fernerhin ein

Pª*) inanzi à essa, fia lontana dalla 2ª, quanto la 2ª dalla Pª**), fia di $^{1}/_{3}$ della grandezza***) della Pª†*); e cosi, di grado in grado, per pari distantia farano sempre diminuitione proportionata†**) la 2ª dalla Pª, pure che lo interuallo non passi dentro al numero di 20 braccia.

e infra 20 detti bz̄ la figura simile à te perdera un $^{2}/_{4}$†***) di sua grandezza, et infra 40 perdera $^{3}/_{4}$††*), e puoi un $^{5}/_{6}$††**) in 60ᵉ bzª, e cosi di mano in mano fara sua diminutione, faccendo la pariete lontana da te 2 volte la tua grandezza· che'l fare una sola fa gran diferentia dalle Pᵉ brazia alle seconde.

462. Delli corpi ueduti nella Nebbia.

Quelle cose, le quali fieno uedute nella nebbia, si dimostrarano maggiori assai che la loro uera grandezza. e questo nasce, perche la prespettiua del mezo interposto infra l'occhio e tal obbieto non acorda il color suo cola magnitudine d'esso obbieto, Perche tal nebbia è simile alla confusa aria interposta infra l'occhio e l'orizonte in tempo sereno, et il corpo uicino all'occhio ueduto dopo la uicina nebbia si mostra essere alla distantia dell'orizonte, nel quale una grandissima torre si dimostrerebbe minore che'l predetto huomo, standο uicino.

*) *Cod.: Terȥa.* **) *Cod.: Terȥa.* ***) *Cod.: fia di meta grandeȥȥa.* †*) *Cod.: 2ª.* †**) *Cod.: diminuitione per metà.* †***) *Cod.: un* $^{1}/_{2}$. ††*) *Cod.:* $^{9}/_{0}$. ††**) *Cod.:* $^{19}/_{20}$.

dritter Gegenstand, ebenso gross wie der zweite [1]) und erste vorher, der vom zweiten wieder so weit entfernt ist, wie dieser vom vordersten, nur noch $^1/_3$ von der Grösse des ersten zeigt. Und so werden alle weiteren Gegenstände, wenn die Entfernungsgrade zwischen ihnen immer die gleichen bleiben, auch fernerhin von Grad zu Grad in einer Grössenproportion abnehmen, die sich nach der Zahlenproportion der Entfernungsgrade richtet (d. h. im zweiten Entfernungsgrade ist der Gegenstand $^1/_2$ so gross als im ersten Entfernungsgrade, im dritten $^1/_3$ so gross als im ersten, im vierten $^1/_4$ u. s. w.), nur dass der Zwischenraum nicht unter das Maass von 20 Ellen herabsinke oder es nicht überschreite.

[2]) Und bei diesem Intervalle von besagten 20 Ellen verliert eine dir (an Grösse) gleiche (menschliche) Figur $^2/_4$ von ihrer Grösse. Danach bei 40 Ellen wird sie $^3/_4$ von ihrer Grösse einbüssen, $^5/_6$ aber bei 60 Ellen Abstand (von dir). Und so wird sie von Intervall zu Intervall allmälig ihre Verkleinerung weiterführen — wenn nämlich die Bildwand (auf deren Grundlinie die Figur steht oder gedacht ist, deren Maass dir für die reale Menschengrösse gilt) von dir zweimal so weit entfernt ist, als deine Grösse beträgt. Denn machst du diesen Abstand der Bildfläche von dir nur so gross, als deine Grösse einmal beträgt, so macht das für das Grössenverhältniss, das zwischen den Figuren des ersten und zweiten Abstandes von 20 Ellen obwaltete, einen grossen Unterschied.

462. Von Körpern, im Nebel gesehen.

Gegenstände, die man im Nebel erblickt, sehen sehr viel grösser aus, als sie wirklich sind. Dies kommt daher, das die Perspective des Mediums, das sich zwischen dem Auge und dem Gegenstande befindet, in ihrer Farbe nicht zu der Grösse des Seh-Objectes stimmt. Denn solcher Nebel ist etwas Aehnliches, wie die dunstige Luft, die sich bei heiterem Wetter zwischen Auge und Horizont legt. Und ein nahe beim Auge befindlicher (menschlicher) Körper nimmt sich hinter der nahen Nebelschicht gesehen schon aus, als wäre er in der Entfernung des Horizontes, an welchem sich ein sehr hoher Thurm kleiner zeigen würde, als der erwähnte nahestehende Mann.

463. Dell' altezze delli edifici uisti nelle Nebbie.

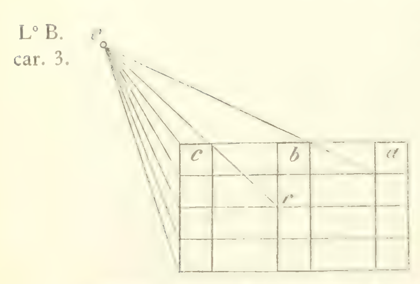
Quella parte del uicino edificio si mostra piu confuso, il
147,2. quale è piu remoto da terra. et questo nase, perche piu nebbia è infra l' occhio e la cima dell' edificio, che nonè dall' occhio alla sua basa.

La torre paralella ueduta in lunga distantia infra la nebbia si dimostrera tanto piu sotile, quanto ella fia piu uicina alla
(la sua basa. Questo nasce per la pasata, che dice: la nebbia si
passata.) dimostra tanto piu bianca e piu spessa, quanto ella è piu ui-
(2da di cina alla terra, et per la 2a di questo, che dice: La cosa oscura
questo.) parra di tanta minor figura, quanto ella fia veduta in campo piu di potente bianchezza; adunque, essendo piu Biancha la nebbia da piedi che da capo, gliè nescessario, che la oscurita di tal torre si dimostri piu stretta da piedi che da capo.

L° B. car. 3. **464.** Delle città od' altri edifici ueduti da sera o' matina nella nebbia.

Li edifici, ueduti in lunga distantia di sera o' matina in nebbia o' aria grossa, solo si dimostra la chiarezza delle lor parti aluminate dal sole, che si troua inuerso l' orizonte; elle parti delli detti edifici, che non son' uedute dal sole, restano quasi del colore di mediocre oscurità di nebbia.

L° B. car. 3.



465. Perche le cose piu alte poste nelle distantia son piu oscure chelle basse, anche chella nebbia sia uniforme in grossezza.

Delle cose poste nella nebbia od' altra aria grossa, o' per uapore o' fumo o' per distantia, quella fia tanto piu nota, quant' ella sarà piu alta; e

463. Vom oberen Theil im Nebel gesehener Gebäude.

An einem nahen Gebäude zeigt sich der von dem Erdboden entfernteste Theil am verschwommensten, und dies kommt daher, dass sich mehr Nebel zwischen dem Auge und der Spitze des Gebäudes vorfindet als zwischen dem Auge und der Gebäudebasis.

Ein in weiter Entfernung im Nebel gesehener parallelseitiger Thurm zeigt sich, je weiter nach der Basis zu, um so dünner. Dies kommt von dem in der vorhergehenden Thesis Gesagten her, wo es heisst, dass sich der Nebel umso heller und dichter zeigt, je näher er an der Erde ist; und ferner von dem in der zweiten Thesis dieses Buches Gesagten, dass nämlich die Gestalt eines dunklen Gegenstandes um so kleiner aussehen wird, von je kräftigerer Helligkeit der Hintergrund ist, vor dem der Gegenstaud gesehen wird. Da nun also der Nebel unten heller ist als oben, so muss nothwendig die dunkle Masse des Thurmes unten schmäler aussehen als oben.

464. Von Städten oder sonstigen Gebäuden, des Abends oder Morgens im Nebel gesehen.

Von Gebäuden, die man in weiter Entfernung des Abends oder Morgens bei Nebel oder dicker Luft sieht, zeigt sich nur die Helligkeit ihrer von der gegen den Horizont hin befindlichen Sonne beleuchteten Seiten. Und die Seiten besagter Gebäude, die nicht von der Sonne gesehen werden, bleiben von einer Farbe von mässiger Dunkelheit, fast wie die Farbe des Nebels.

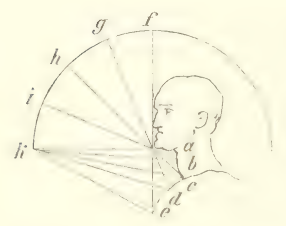
465. Warum die Dinge höher oben in der Entfernung dunkler sind, als niedere (oder tiefstehende), auch wenn der Nebel überall gleich dick ist.

Bei Gegenständen*, die im Nebel oder in sonst vor Dunst oder Rauch, oder aber der Entfernung halber dicker Luft stehen, wird mit wachsender Höhe die Deutlichkeit zunehmen. — Von gleichhohen Gegenständen wird derjenige dunkler aussehen, der sich auf einer tieferen (d. h. dickeren) Nebelschicht absetzt, wie dies z. B. für das Auge *e* der Fall ist, das die drei an Höhe gleichen Thürme *a*, *b*, *c*

delle cose d' ecquale altezza quella para piu oscura, che cam-
|| 148. peggia in || piu profonda nebbia. come accade all' occhio *e*, che uedendo *a b c* torri d' equale altezza infra loro, che uede *c*, somità dalla P^{a} torre, in *r*, bassezza di due gradi di profondità nelle nebbia, e uede la somita della torre di mezo *b* in un sol grado di nebbia. adonque *c* somita si dimostra piu oscura chella somita delle torre *b*.

466. Delle macchie de lombre, ch'apariscono ne corpi da lontano.

Sempre la gola od'altra perpendiculare derittura, che sopra di se abbia alcuno sporto, sara piu oscura chella perpendiculare faccia d'esso sporto; seguita, perche *) quel corpo si dimostrera piu aluminato, che da maggior soma d'un medesimo lume sara ueduto.



Vedi in *a* che non u'alumina parte alcuna del cielo *f k*. et in *b* u'alumina il cielo *i k;* et in *c* u'alumina il cielo *h k;* et in *d* il cielo *g k;* et in *e* il cielo *f k* integralmente. adunque il petto sara di pari chiarezza della fronte, naso e mento.

ma quello ch'io t'ho da ricordare de uolti è, che tu consideri in quelli, come in diuerse distantie si perde diuerse qualita d' ombre, ma solo restã quelle prima macchie, cioè della incassatura dell'occhio et altri simili, et nel fine il uiso rimane
| 148,2. || oscuro, perche in quelli si consuma i lumi, li quali sono picola cosa à comparatione de l' ombre mezane, per la qual cosa al lungo andare si consuma qualità e quantita de lumi e ombre principali, e si confonde ogni qualita in una ombra mezana. e questa è la causa, che li alberi et ogni corpo à certa distantia si dimostrano farsi in se piu oscuri, che essendo quelli medesimi uicini all' occhio. della quale oscurità in l' aria, che

*) *Cod.: che.*

(von oben her) sieht. — *c*, den Obertheil des ersten Thurms, sieht es vor der Tiefe *r*, welche in zwei Grad Nebeldicke versenkt ist. Die Höhe des mittleren Thurms, *b*, sieht es sich von nur einem Grad Nebel absetzen. So muss sich also *c* dunkler zeigen, als die Thurmhöhe *b*.

466. Von den Schattenflecken oder dem unbestimmt geformten Schattenmittelton, der an Körpern in der Entfernung zum Vorschein kommt.[1])

Die Kehle oder sonst irgendwelche Senkrechte, die (gleich der Kehle) einen Vorsprung über sich hat, wird dunkler sein, als die senkrecht stehende Vorderseite dieses vorspringenden Theiles selbst. — Dies folgt daraus, dass sich unter Körpern der heller beleuchtet zeigt, der von einer grösseren Menge des gemeinschaftlichen Beleuchtungslichtes gesehen wird.

Du siehst, dass nach *a* keine Stelle des Himmelsbogens *f—k* hinleuchtet. Nach *b* leuchtet das Stück *i—k* hin; nach *c* das Stück *h—k*; nach *d* das Stück *g—k*, und nach *e* endlich das ganze Stück *f—k*. — So wird also die Brust von gleicher Helligkeit sein, wie Stirn, Nase und Kinn.

Was ich dir aber bezüglich der Gesichter in's Gedächtniss rufen wollte, ist, dass du bei denselben beobachtest, wie sich in verschiedenerlei Entfernungen verschiedenerlei Qualitäten von Schatten verlieren. Es behaupten sich nur die (breitesten) Hauptflecken, nämlich die der Augenhöhle und andere ähnliche. Und zuletzt bleibt vom Gesicht nur eine allgemeine Dunkelheit übrig; denn die (hellsten) Lichter, die am Gesicht nur eine kleine Sache im Vergleich zu den Halbschatten sind, schrumpfen ein, und mit der Zeit (oder bei längerem Weg, den die Eigenschaftsscheine zurückzulegen haben) werden Qualitäten und Quantitäten der Hauptlichter und tiefsten Schatten aufgezehrt, und alle Qualitätsunterschiede verschwimmen zu einem Mittel-Schattenton. — Dies ist die Ursache, aus der

s'interpone infra l'occhio e la cosa, fa, che essa cosa si rischiara e pende in azurro, ma piu tosto azureggia nell'ombre che nelle parte luminose, doue si mostra piu la uerità de' colori.

467. Perche sul far della sera l'ombre de corpi gienerate in bianche pariete sono azure.

Lombre de corpi generate dal rossore del sole uicino al
(11ª.) l'orizonte sempre fieno azure. e questo nasce per la 11ª, doue dice: La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obbiètto. adonque, essendo la bianchezza della pariete priuata al tutto d'ogni colore, si tingie del colore delli suoi obbieti, li quali obbietti sono in questo caso il sole e'l



cielo, per che il sole rosseggia inuerso la sera, et il cielo di-
(8ª dell' mostra azuro. e doue è l'ombra, non uede il sole, per la 8ª
ombra.) de l'ombre, che dice: Nisun luminoso non uede mai l'ombre da lui figurate; e doue in tal pariete non uede il sole, quiui è ueduto dal cielo. adunque per la detta 11ª l'ombra deriuatiua hara la percussione nella bianca pariete di colore azuro,
| 149. et il campo || d'essa ombra ueduto dal rossore del sole participera del colore rosso.

468. Dou'è piu chiaro il fumo.

Il fumo ueduto infra'l sole e' l'occhio sara chiaro e lucido piu ch'alcun'altra parte del paese, doue nasce. e'l medesimo fa la poluere e la nebbia, le quali, se tu sarai ancora infra'l sole e loro, ti parano scure.

Bäume und jeglicher Körper an sich (als Ganze) in einem gewissen Abstand dunkler zu werden scheinen, als sie sind, wenn sie dem Auge nahe stehen. Diese Dunkelheit wird durch die Luft, die sich zwischen dem Auge und dem Gegenstand befindet, insofern wieder aufgehellt, als sie mit der Helligkeit der Luft zusammen eine in's Bläuliche gehende Farbe bildet.[2]) Aber es blaut eigentlich mehr in den Schatten als auf der Lichtseite, wo sich mehr die wahre Farbe zeigt.

467. Warum gegen Abendwerden die von Körpern auf eine weisse Wand geworfenen Schatten blau sind.

Die Schatten, welche die Körper bei rother, dem Horizont naher Sonne werfen, sind stets blau. Dies kommt von dem in der elften Thesis Gesagten her, wo es heisst: Die Oberfläche eines jeden undurchsichtigen Körpers wird der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig. Da also das Weiss der Wand jeder Farbe entbehrt, so färbt es sich in die Farbe der ihm gegenüberstehenden Dinge, und diese sind im vorliegenden Fall die Sonne und der Himmel. Die Sonne röthet sich gegen Abend, und der Himmel zeigt Blau. Wo nun Schatten ist, da sieht die Sonne nicht hin — nach der achten Thesis von den Schatten, welche sagt: „Kein Lichtkörper sieht je die Schatten, die er zeichnet." Wo aber auf die Wand die Sonne nicht hinsieht, da wird die Wand vom Himmel gesehen, so wird also der erwähnten elften Thesis gemäss der Schlagschatten auf der weissen Wand von blauer Farbe sein, und das Feld, in dem er steht, wird vom Sonnenroth gesehen und der rothen Farbe theilhaftig werden.

468. Wo der Rauch am hellsten ist.

Ein Rauch, der zwischen Sonne und Auge gesehen wird, wird heller und leuchtender, als irgend eine andere Stelle der Landschaft sein, wo er aufsteigt. Das Gleiche thun der Staub und der Nebel, obschon sie dir, wenn du zwischen ihnen und der Sonne bist, dunkel erscheinen werden.

469. Della poluere.

La Poluere, che si leua pel corso dalcuno animale, quāto piu si leua, piu è chiara, et cosi piu scura, quanto men s' inalza, stante essa infra'l sole et l' occhio.

470. Del Fumo.

Il fumo è piu trasparente e scuro inuerso li stremi delle suo globulentie che inuerso i loro mezi.

Il fumo si moue con tanta magiore opliquità, quāto il uento suo motore è piu potente. — Sono li fumi di tanti uarij colori, quante sono le uarietà delle cose, che lo generano.

Li fumi non faño ombre terminate, et li suoi confini sono tanto men' noti, quanto essi son piu distanti dalle loro cause, et le cose poste dopo loro sono tanto meno euidenti, quanto li gruppi del fumo sono piu densi. e' tanto sono piu bianchi, quanto sono piu uicini al principio, e piu azuri inuerso il fine. El fuoco parrà tauto piu scuro, quanto maggior som̄a di fumo s'interpone infra' ll' occhio et esso fuoco. — Doue il fumo è piu remoto, le cose son' da lui men' ocupate.

| 149,,2. Fa il paese con fumo à uso di spessa nebbia, nella || quale si uegga fumi in diuersi lochi colle lor fiam̄e, ne' principij aluminatrici delle piu dense globulentie d' essi fumi. e li monti, piu alti, piu sieno euidenti che le loro radici, come far si uede alle nebbie.

(*m. 1:* Era sotto di questo capitulo un rompimento di montagna, per dentro delle quali roture scherzaua fiame di fuoco, disegnate di penna et ombrate d' acquarella, da uedere cosa mirabile et uiua.)

471. Pittura.

a. La superficie d'ogni opaco partecipa del colore del suo obbietto, e tanto piu, quanto tal superficie s' auicina à maggior bianchezza.

469. Vom Staub.

Der Staub, der sich durch den Lauf irgend welchen Thieres erhebt, ist, je weiter in der Höhe, um so heller und um so dunkler, je weniger hoch er sich erhebt — wenn er sich nämlich zwischen Sonne und Auge befindet.

470. Vom Rauch.

Der Rauch ist (, wenn von vorn beleuchtet,) gegen die Ränder seiner Kugelungen durchscheinender und dunkler, als gegen deren Mitte hin.

Der Rauch bewegt sich in um so schrägerer Richtung fort, je stärker der Wind ist, der ihn bewegt. Rauchsäulen gibt es von so viel verschiedenerlei Farbe, als der verschiedenerlei Sachen sind, von denen sie entstehen.

Rauchwolken verursachen keine scharfbegrenzten Schatten, und ihre (eigenen) Grenzen werden um so undeutlicher, je weiter entfernt sie von ihrer Ursache sind. Die hinter ihnen befindlichen Dinge sind um so weniger sichtbar, je dichter die Rauchwolken sind, und diese sind an ihrem Anfange weisser und gegen das Ende hin mehr blau. Das Feuer wird um so dunkler aussehen, je stärker die Rauchmasse ist, die sich zwischen das Auge und das Feuer legt. Wo der Rauch entfernter (vom Feuer) ist, sind die Dinge weniger von ihm verhüllt. Eine Landschaft mit Rauch male in der Art, wie einen dichten Nebel, in dem man an verschiedenen Stellen Rauchsäulen mit ihren Feuern sähe, welche die dichtesten Rauchwolken, wo diese beginnen, beleuchten. — Und die Höhe der Berge sei, je höher, desto deutlicher als der Fuss der Berge, wie man es bei Nebel sieht.

(*m. 1:* Es befand sich unter diesem Capitel ein Berggeklüft, in dessen Klüften Feuerflammen züngelten, mit der Feder gezeichnet und in Aquarell in Effect gesetzt. Es war wunderbar und wie lebend anzusehen.)

471. Malerei.

Die Oberfläche eines jeden Opakkörpers wird der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig, und das zwar um so stärker, je mehr sie sich reinem Weiss nähert.

b. La superficie d'ogni opaco partecipa del colore del mezo transparente interposto infra l'occhio et essa suqerficie, e tanto piu, quanto esso mezo è piu denso, o' con maggiore spatio s' interpone infra l' occhio et la detta superficie.

c. Li termini de corpi opachi fieno men' noti, quanto e' sarano piu distanti da l' occhio, che li uede.

L° B. car. 17. **472**. *f*. Della parte del corpo opaco.

Quella parte del corpo opaco sara piu ombarata o' aluminata, che fia piu uicina all' ombroso che la oscura, o'lluminoso che l' alumina.

L° B. car. 17. *d*. La superficie d'ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obbietto, ma con tanta maggiore o' minore impressione, quanto esso obbietto fia piu uicino o' remoto, o' di maggiore o' minore potentia.

L° B. car. 17. *e*. Le cose uedute infra 'l lume e l' ombre si dimostrerano di maggiore rileuo che quelle, che sono ne' llume o' nell' ombe.

150. **473**. Precetto di pittura. *a*.

Quando tu farai nelle lunghe distantie le cose cognite e spedite, esse cose non distanti, ma propinque si dimostrarano. Adunque nella tua imitatione fa, chelle cose habbino quella parte della cognitione, che mostrano le distantie, et se la cosa, che ti sta per obbietto, sara di termini confusi e dubbiosi, ancora tu farai il simile nel tuo simulacro.

Le cose distanti per due diuerse cause si dimostrano di confusi e dubbiosi termini; l' una delle quali è, ch' ella uiene per tanto picolo angolo all' occhio, ch' essa si diminuisce tanto, ch' ella fa l' uffitio delle cose minime, che ancora chelle sieno uicine all 'occhio, esso occhio non puo comprendere, di che figura si sia tal corpo, come sono l' ungie delle dita delle for-

Die Oberfläche eines jeden Opakkörpers wird der Farbe des durchsichtigen Mittels theilhaftig, das zwischen dem Auge und ihr eingeschoben ist, und das zwar in dem Grade mehr, in dem dies Mittel dichter von Substanz ist, oder aber in grösserer räumlicher Ausdehnung sich zwischen Auge und Oberfläche einschiebt.

Die Umrisse der Opakkörper seien umsoweniger deutlich, je entfernter sie vom Auge sind, das sie sieht.

472. Von der (Licht- und Schatten-) Seite des Opakkörpers.

Die Seite des Opakkörpers wird stärker beschattet oder heller beleuchtet sein, die dem sie verdunkelnden Schatten-, oder aber dem sie beleuchtenden Lichtkörper zunächst ist. Die Oberfläche eines jeden Opakkörpers wird der Farbe ihres Gegenübers theilhaftig, aber mit grösserem oder geringerem Eindruck (oder Nachdruck), je nachdem das Gegenüber ihr näher oder von ihr entfernter, und von grösserer oder geringerer (Strahlungs-) Kraft ist.

Die Dinge, die man zwischen dem Licht und den Schatten mitten inne (, d. h. also mit Licht und Schatten versehen) sieht, werden stärkeres Relief zeigen, als die ganz im Licht oder ganz im Schatten befindlichen.

473. Vorschrift der Malerei.

Machst du Dinge, die sich in weiten Abständen befinden, deutlich und scharf, so werden sie nicht entfernt, sondern nahe aussehen. So mache also, dass sie in deiner Nachahmung so viel Deutlichkeit haben, als ihnen nach ihrem Abstand zukommt, und ist der Gegenstand, der dir zum Object dient, von verschwommenen und zweifelhaften Umrissen, so mache du es in deinem Abbild ebenso.

Entfernte Dinge zeigen sich aus zwei verschiedenen Ursachen mit verschwommenen und zweifelhaften Umrissen. Die eine von diesen ist, dass das Bild des entfernten Gegenstandes unter so kleinem Winkel zum Auge gelangt und sich so verjüngt, dass es wie ganz winzige Dinge thut, bei denen das Auge, auch wenn sie ihm noch so nahe sind, nicht

miche, o' simili cose. la seconda è, che infra l' occhio et le cose distanti s' interpone tanto d' aria, ch' ella si fà spessa e grossa; per la sua bianchezza essa tingie l' ombre et le uella della sua bianchezza, et le fa d' oscure un colore, il quale è tra nero e biancho, qual e azuro.

474. *c.* Precetto di pittura.

Benche per le lunghe distantie si perda la cognitione del l'essere di molte cose, non dimeno quelle, che sarano aluminate dal sole, si renderano di piu certa dimostratione, et l'altre nelle confuse nebbie parano inuolte.

Perche in ogni grado di bassezza l' aria acquista parte di grossezza, le cose, che sarano piu basse, si dimostrerano adunque piu confuse, et cosi de conuerso.

150,2. || Quando il sole fa rosseggiare i nuuoli dell' orizonte, le cose, che per la distantia si uestiuano d' azuro, fieno partecepanti di tale rossore, onde si fara una mistione infra azuro e rosso, la quale rendera la campagna molto alegra e gioconda; e tutte le cose, che fieno aluminate da tale rossore, che sieno dense, sarano molto euidenti e rosseggiarano. et l' aria per essere trasparente hara in se pertutto infuso tal rosseggiamento, onde si dimostrera del colore de fiore de lili.

Sempre quell' aria, che sta fra' l sole et la terra, quando si leua o' pone, fia piu occupatrice delle cose, che sono dopo lei, che nesun' altra parte d' aria; et questo nasce dall' essere lei piu biancheggiante.

475. De termini della cosa biancha.

Non sia fatti profili ne' termini d' un corpo, che campeggi sopra un altro, ma sol esso corpo per se si spicchera.

zu erkennen vermag, von welcher Figur ihr Körper sei, wie z. B. die Krallen an den Zehen der Ameisen und Aehnliches. — Die zweite Ursache ist, dass sich zwischen das Auge und die entfernten Dinge so viel Luft legt, dass sie dicht und körperhaft wird, mit ihrer Helligkeit die Schatten färbt, dieselbigen mit ihrem Weiss lasirt, und so aus dunkel, wie sie waren, zu einer Farbe werden lässt, die zwischen Schwarz und Weiss ist, und diese Farbe ist Blau.

474. Vorschrift der Malerei.

Obwohl sich durch weite Abstände die Wahrnehmbarkeit des Wesens vieler Dinge verliert, so werden sich doch nichtsdestoweniger die von der Sonne beschienenen Gegenstände bestimmter in ihrer Erscheinung behaupten. Die übrigen werden wie in verschwommenen Nebel eingehüllt aussehen.

Da die Luft mit jedem Grad von Bodennähe, den sie erreicht, auch um einen Theil Dichtigkeit zunimmt, so werden sich die am tiefsten stehenden Dinge auch als die verschwommensten zeigen, und so umgekehrt.

Wenn die Sonne die Wolken am Horizont roth strahlen lässt, so werden die Dinge, die sich der Entfernung halber in Blau kleideten, dieser Röthe theilhaftig, daher eine Mischfarbe zwischen Blau und Roth entstehen wird, die der Landschaft ein sehr lustiges und anmuthiges Ansehen verleiht. Und alle von der Röthe beleuchteten Gegenstände sind, wenn von dichter Substanz, sehr deutlich und strahlen roth. Die Luft, da sie durchsichtig ist, wird ganz von röthlichem Schein durchgossen sein, daher sie sich in der Farbe der Lilienblume zeigen wird.

Mehr als jede andere Luft wird diejenige die hinter ihr befindlichen Dinge verhüllen, die bei Sonnenauf- und Untergang zwischen Sonne und Erde steht. Das kommt daher, dass sie am meisten in's Weissliche geht.

475. Von der Umgrenzung von etwas Weissem (Hellem).

An einem Körper, der sich von einem anderen, hinter ihm befindlichen abhebt, mache man nie Profilirung und Contour, er soll vielmehr nur durch seine Körperlichkeit losgehen.

S' el termine della cosa bianca si scontrera sopra altra cosa biancha, se esso sara curuo, esso creara termine oscuro per sua natura, e sara la piu scura parte, c' habbi la parte luminosa; et se campeggera in locho oscuro, esso termine parrà la piu chiara parte, c' habbi la parte luminosa. ✲ Quella cosa parrà piu remota et spicata da l'altra, che campeggera in campo piu uario da se.

475 a.

A. Nelle distantie si perde prima i termini de corpi c' hano colore simili, e ch'el termine de l'uno sia sopra de l'altro, come
151. il termine d'una quercia sopra un'altra quercia | simile. in seconda, maggiore distantia si perdera e' termini de corpi di colore mezani terminati l'uno sopra dell'altro, com'è uerde, cioè alberi, terreno lauorato, o' muraglie, od'altre ruine di monti o'di sassi. ultimo si perdera e' termini de corpi terminati il chiaro nell'oscuro et lo scuro nel chiaro.

476. *a.* Precetto.

Infra le cose d' equal altezza, che sopra l' occhio sieno situate, quella, che fia piu remota dall' occhio, parra piu bassa. Et se sara situata sotto l' occhio, la piu uicina à esso occhio parra piu bassa. e le laterali paralelle concorrerano in punto.

476 a.

Manco sono euidenti ne' siti lontani le cose, che sono d' intorno à li fiumi, che quelle, che da tali fiumi o' paduli sono remote.

476 b.

Infra le cose d' ecquale spessitudine quelle, che sarano piu uicine all' occhio, parano piu rare, Et le piu remote si mostrarano piu spesse.

Trifft der Rand eines weissen Gegenstandes auf etwas anderes Weisses hinter ihm, so wird er, wenn der Gegenstand runderhaben ist, von Natur dunkel und die dunkelste Stelle sein, die sich an der Lichtseite des Körpers findet. Kommt aber der Rand auf einen dunklen Hintergrund zu stehen, so wird er die hellste Stelle der Lichtseite am Körper zu sein scheinen. Je verschiedener ein Körper von seinem Hintergrund ist, desto besser wird er sich von diesem entfernen und loslösen.

475 a.

In der Entfernung gehen zuerst die Umrisse von gleichfarbigen Gegenständen, die einer den anderen überschneiden, verloren, wie z. B. wenn eine Eiche mit dem Umriss auf eine andere Eiche, die gerade so wie sie gefärbt ist, zu stehen kommt. — In zweiter, grösserer Entfernung verliert sich dann der Umriss von Körpern, die mit gebrochenen Farben gegen einander zu stehen kommen, wie z. B. Grün von Bäumen gegen bebautes Feld, oder aber Mauerwerk und sonstige Trümmer von Bergen und Gestein. Am letzten aber gehen die Umrisse der Dinge verloren, die auf ihrer hellen Seite von Dunkel und auf der dunklen von Hell begrenzt sind.

476. Regel.

Von Dingen, die (in Wirklichkeit) gleich hoch über dem Auge situirt sind, wird das vom Auge entfernteste am niedrigsten aussehen. Und sind sie unter dem Auge gelegen, so wird das nächste dem Auge am niedrigsten stehen. Und die seitlichen Parallelen werden in einen Punkt zusammen laufen.

476 a.

An entfernten Orten sind die Dinge, die sich in der Umgebung von Flüssen befinden, weniger deutlich, als die von solchen Flüssen oder Sümpfen entfernten.

476 b.

Unter Dingen von gleicher Dichtheit werden die dem Auge näher stehenden aufgelöster erscheinen, (z. B. Laubpartieen von Bäumen,) die entfernteren werden dichter aussehen.

477. *B.* Precetto.

L'occhio, che sara di maggiore popilla, uedera li obbietti di maggior figura.

Questo si dimostra nel guardare un' corpo celeste per un' picolo spiraculo fatto co' l'ago nella carta, che per non potere operare d'essa luce se non una picola parte, esso corpo pare diminuire tanto della sua grandezza, quanto la parte della luce, ch'el uede, è mancāte del suo tutto.

477 a.

L'aria, ch'è ingrossata, che s'interpone infra l'occhio e
|| 151,2. la || cosa, ti rende essa cosa d'incerti et confusi termini et fa esso obbieto parere di maggior figura che non è. Questo nasce, perche la prospettiua lineale non diminuisce l'angolo, che porta le sue spetie all'occhio, et la prospetiua de colori la spinge e remoue in maggior distantia ch'ella non è; si che l'una la rimoue dall'occhio, et l'altra le conserua la sua magnitudine.

477 b.

a. Quando il sole è in occidente, le nebbie, che ricascano, ingrossano l'aria, e le cose, che non son'uedute dal sole, restano oscure e confuse, et quelle, che dal sole fieno aluminate, rosseggiano et gialeggiano, secondo ch'el sole si dimostra all'orizonte. anchora le case, che da questo sono aluminate, sono forte euidenti, et massime li edifici et case della cità et uille, perche le loro ombre sono oscure, et pare, che tale lor certa dimostratione nasca di confusi et incerti fondamenti; perche ogni cosa e d'un' colore, se non è ueduto da esso sole.

477. Regel.

Eine je grössere Pupille das Auge hat, desto grösser von Figur wird es die Dinge sehen.

Dies zeigt sich, wenn man einen Himmelskörper durch ein kleines Loch betrachtet, das man mit einer Nadel in ein Stück Papier gestochen hat. Da nun von der Oeffnung im Auge nur ein kleines Stück thätig sein kann, so scheint der Körper um so viel kleiner zu werden, als dem Theile der Augenöffnung, der ihn sieht, vom Ganzen der Pupille abgeht.[1])

477 a.

Die verdickte Luft, die sich zwischen Auge und Gegenstand legt, macht, dass dieser unbestimmt und verschwommen vom Umrissen wird und uns grösser vorkommt, als er wirklich ist. Dies kommt daher, dass die Linearperspective den Winkel, in dem die Eigenschaftsbilder des Gegenstandes zum Auge überführt werden, nicht kleiner macht (als recht ist), während die Farbenperspective den Gegenstand in eine grössere Entfernung schiebt, als er hat. So entfernt ihn die eine vom Auge und die andere erhält ihm seine Grösse.

477 b.

Die Sonne steht im Westen, die fallenden Nebel verdicken die Luft. Alle nicht von der Sonne gesehenen Dinge werden dunkel und verschwommen, und die von der Sonne beleuchteten werden roth oder gelb, je nachdem sich die Sonne am Horizont gefärbt zeigt. Ausserdem sind die sonnenbeschienenen Häuser äusserst deutlich, und besonders Gebäude und Häuser von Stadt und Villen, denn die haben dunkle Schatten*) (da sie nicht freistehen). Und sie scheinen mit dieser ihrer bestimmten Erscheinung aus verschwommenen und undeutlichen Fundamenten hervorzusteigen, denn Alles, was nicht von der Sonne gesehen wird, ist von einer Farbe.[2])

*) *Oder vielleicht: „denn ihre Schatten sind dunkel. Und es scheint, dass diese deutliche Erscheinung der Schatten auf unbestimmten und unsicheren Grundursachen beruhe, denn (sonst) sind alle (anderen) nicht von der Sonne beleuchteten Dinge von einer Farbe."*

478. *b.* Precetto.

Quando il sole è in occidente, li nuuoli, ch' infra lui et te si trouano, sono aluminati di sotto, che uedano il sole; et gli altri di qua sono oscuri, ma di scuro rosseggiante; et i trasparenti hañо poche ombre.

478 a.

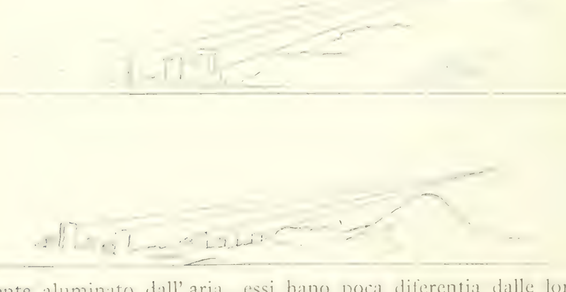
La cosa aluminata dal sole è ancora aluminata da l' aria, in modo, che si crea due ombre, delle quali quella sarà piu oscura, c' harà la sua linea centrale diritta al centro del sole.

478 b.

c. Sempre la linea centrale del lume primitiuo et deriuatiuo fia cola linea centrale de l' ombre primitiue et derivative.

152. 479. Precetto.

Bello spectacolo fa il sole, quando è in Ponente. il quale alumina tutti li alti edifici delle citta et castella, et gli' alti alberi delle campagne, et li tinge del suo colore; e tutt' il resto da li in giu rimane di poco rileuo, perch, essendo sola-



mente aluminato dall' aria, essi hano poca diferentia dalle loro ombre à i loro lumi, et per questo non ispicano tropo; et le cose, ch' infra queste piu s' inalzano, sono toche dai razi solari, et, com' è detto, si tingono nel loro colore. onde tu hai a tore del colore, di che tu fai il sole, et ħne à metere in qualunche colore chiaro, co' li quali tu alumini essi corpi.

478. Regel.

Wenn die Sonne im Westen steht, so sind die zwischen ihr und dir befindlichen Wolken, wo sie die Sonne sehen, von unten beleuchtet. Die anderen, mehr nach dir zu, sind dunkel, aber von einer in's Rothe gehenden Dunkelheit. Und die durchscheinenden haben wenig Schatten.

478 a.

Ein von der Sonne beleuchteter Gegenstand ist auch noch ausserdem von der Luft beleuchtet, so dass zwei Schatten entstehen. Von diesen wird der dunklere der sein, dessen Mittellinie nach dem Sonnencentrum gerichtet ist.

478 b.

Die Central-Linien des direct einfallenden und des abgeleiteten (, reflectirten) Lichtes sind gleich gerichtet (oder fallen zusammen) mit der Central-Linie des Schattens am Körper und des abgeleiteten (Schlag-)Schattens.

479. Regel.

Ein schönes Schauspiel gibt die Sonne, wenn sie im Untergange steht und alle hohen Gebäude der Städte und Ortschaften sowie die hohen Bäume im freien Felde beleuchtet und mit ihrer Farbe färbt. Alles Uebrige, abwärts, bekommt wenig Relief; denn da es nur von der Luft beleuchtet wird, so hat es geringe Unterschiede von Licht und Schatten, und deshalb gehen die Dinge nicht allzusehr von einander los. Was sich aber von diesen Dingen aus der Tiefe erhebt, wird von den Sonnenstrahlen getroffen und färbt sich, wie gesagt, in deren Farbe. — Du musst daher die Farbe nehmen, mit der du die Sonne malst, und hast davon in alle die anderen hellen Farben zu thun, mit welchen du deinen Körpern das Licht gibst.

479 a.

Ancora spesse uolte acade, che un nuuolo parra oscuro, sanza hauere ombra da altro nuuolo da lui separato; e questo



accade secondo il sito dell'occhio, pche de l'uno uicino uede solo la parte ombrosa, e de li altri uede l'ombrosa et la luminosa.

480. Precetto.

Infra le cose d'eguale altezza Quella, che sara piu distante
|152,2. ‖dall' occhio, parrà piu bassa.

Vedi, ch'el nuuolo P°, ancora che sia piu bassa ch'el se-



condo, esso pare piu alto di lui, come ti dimostra nella pariete il tagliamento della Piramide del P° nuuolo basso in *n a*, et nel secondo piu alto in *n m*, sotto à *a n*. Questo nasce, quando ti par uedere un nuuolo oscuro piu alto c'un nuuolo chiaro per li razi del sole in oriente o'in occidente.

481. Precetto.

Perche la cosa dipinta, ancora ch'ella uenghi all'occhio per quella medesima grossezza d'angolo che quella, ch'è piu

479 a.

Oft kommt es auch vor, dass eine Wolke dunkel aussieht, ohne dass sie von einer anderen, von ihr getrennten Wolke Schatten bekömmt. Dies kommt von der Stellung des Auges her, das von der einen, nahen Wolke nur die Schattenseite sieht, und von den anderen die Schatten- und Lichtseiten.

480. Regel.

Von Gegenständen, die sich in gleicher Höhe befinden, wird der vom Auge weiter entfernt sein, der tiefer unten zu stehen scheint.

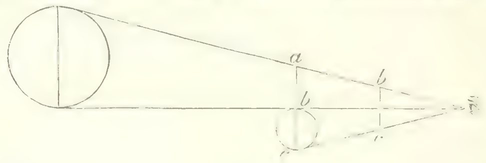
Du siehst, dass die vordere Wolke, obleich sie in der That niedriger steht, als die zweite, dennoch höher zu stehen scheint, als diese, wie uns in der Bildwand der Schnitt der Strahlenpyramide der vorderen, niederen Wolke zeigt, der in *n a* ist, während der der höher stehenden Wolke sich unter *n a* in *n m* befindet.

Dies ist (auch) der Fall, wenn du eine dunkle Wolke höher zu sehen meinst als eine von den Strahlen der im Osten oder Westen stehenden Sonne beleuchtete.

481. Regel.

Warum sieht ein gemalter Gegenstand, auch wenn er unter dem gleichen Winkel, wie der entferntere wirkliche

remota di lei, non par tanto remota, quanto quella della remottione naturale? Diciamo, io dipingo, in su la pariete *b c* una cosa, c' habbia àpparere distante uno miglio, et di puoi
153. io gliene metto à lato una, c' ha la uera distantia d'un miglio,



le quali due cose sono in modo ordinate, che la pariete *a c* taglia le piramidi con equal grandezza. niente dimeno mai con dui occhi parrano d' eguale distantia.

482. De Pittura. *a.*

Principalissima parte della pittura sono li campi de le cose dipinte, nelli quali campi li termini delli corpi naturali, c' hano in lor curuita conuessa, sempre si cognoscano le figure di tali corpi in essi campi, ancora che li colori de corpi sieno di medesimo colore del predetto campo. e Questo nasce, che li termini conuessi de corpi nō sono aluminati nel medesimo modo che dal medesimo lume è aluminato il campo, perche tal termine molte uolte sarà piu chiaro, o' piu scuro che esso campo. ma se tal termine è del colore di tal campo, sanza dubbio*) tal parte di pittura**) proibita la notitia della figura di tal termine, e questa tale ellettione di pittura è da essere schifata dalli ingegni de buoni pittori; con ciò sia che l' intentione del pittore è, di fare parere li suoi corpi di qua da campi, et inel sopra detto caso accade il contrario, non ch' in pittura, ma nelle cose di rileuo.

483. Del Giudicio, c' hai a fare sopra un' opera d' un pittore.

Prima è, che tu consideri le figure, s' ell' hano il rileuo, qual***) richiede al sito e lume, chelle alumina, †*) che l' om-

*) *in.* **) *è.* ***) *si.* †*) *e.*

Gegenstand zum Auge kommt, nie so entfernt aus, wie dieser? Wir sagen, ich male auf die Bildwand *b c* etwas, das eine Miglie entfernt zu scheinen hat. Darauf stelle ich dies Bild einer Sache zur Seite, die in Wahrheit eine Miglie entfernt ist. Die beiden Dinge sind derart zusammengestellt, dass die Schnittlinie *a c* beide Pyramiden in gleicher Grösse abschneidet. Dennoch werden die beiden Gegenstände, mit zwei Augen gesehen, nimmer von der gleichen Entfernung zu sein scheinen.

482. Von Malerei.

Ein allererstes Hauptstück der Malerei sind die Hintergründe bei gemalten Dingen. Bei wirklichen Körpern, die convexe Wölbung haben, soll (oder kann) die Körperfigur stets kenntlich sein, auch wenn die Farbe der Körper der Farbe des Hintergrundes gleich wäre. Dies kommt daher, dass die convexen Ränder der Körper, auch vom nämlichen Licht, nicht in derselben Weise beleuchtet werden, wie der Grund, denn ein solcher Rand wird vielmals entweder heller oder dunkler sein, als der Grund. Ist aber ein solcher Rand von der Farbe des Hintergrundes, so ist hier in der Malerei ohne Zweifel die Wahrnehmbarkeit der Figur des Randes behindert, und eine solche Malerei ist derartig, dass ihre Wahl vom Talent guter Maler vermieden wird. Denn die Absicht des Malers besteht darin, seine (gemalten) Körper aussehen zu lassen, als stünden sie herwärts vom Hintergrunde, und im eben erwähnten Falle tritt das Gegentheil ein, und zwar nicht etwa nur im Bilde, sondern sogar bei wirklich runden Dingen.

483. Vom Urtheil, das du über ein Malerwerk zu fällen (oder dir zu bilden) hast.

Das Erste ist, dass du die Figuren darauf ansiehst, ob sie das Relief haben, wie es die Beleuchtung, die sie trifft, am Ort,

bre non sieno quel medesimo nelli stremi della storia che nel mezo. perche altra cosa è'll'essere circondato da l'ombre, et altro è l'hauere le ombre da un sol lato.

153,2. Quelle sono circondate dall'ombre, che sono inuerso il mezo della storia, perche sono aombrate dalle figure interposte infra loro e'l lume; et quelle sono aombrate da un sol lato, le quali sono interposte infra'l lume e la storia, perche, doue non uede il lume, uede la storia, et ui si rapresenta la scurita d'essa storia. et doue nō uede la storia, uede lo splendore del lume, et ui si rapresenta la sua chiarezza.

Secondaria è che'l seminamento, o'uer compartitione delle figure sieno compartite secondo il caso, nel quale tu uoi che sia essa storia.

terza, che le figure sieno con prontitudine intente al lor' particulare.

484. *a.* Del rileuo delle figure remote dall'occhio.

Quel corpo opaco si dimostrara essere di minore rileuo, il quale sarà piu distante dall'occhio. et questo accade, perche l'aria interposta infra l'occhio et esso corpo opaco, per essere lei cosa chiara piu che l'ombra di tal corpo, corompe essa ombra et la rischiara, et gli toglie la potentia della sua oscurità, la qual cosa è causa di far perdergli il suo rileuo.

485. De termini de membri aluminati.

Il termine di quel membro aluminato parra piu oscuro, che sara ueduto in campo piu chiaro, et cosi para piu chiaro, che fia ueduto in campo piu scuro. et se tal termine fia piano

wo sie stehen, verlangt. Die Schatten sollen an den Ausläufen der Historie nicht dieselben sein, wie in deren Mitte. Denn es ist etwas Anderes, von Schatten umgeben sein, als dieselben nur an der einen Seite haben.

Diejenigen (Figuren) sind von Schatten umgeben, welche sich gegen die Mitte der Historie hin befinden, denn sie werden von den Figuren beschattet, die zwischen ihnen und dem (Beleuchtungs-) Lichte stehen. Die Figuren aber, welche zwischen dem (Beleuchtungs-) Lichte und (der Hauptmasse der Figuren-Gruppirung) der Historie stehen, sind nur an einer Seite schattirt. Denn dahin, wohin das (Beleuchtungs-) Licht nicht sieht, sieht (bei einer solchen) Figur die Historie und es stellt sich daselbst deren Dunkelheit ein; und an die Seite der Figur, wohin die Historie nicht sieht, sieht der Glanz des Lichtes und es stellt sich daselbst dessen Helligkeit dar.

Das Zweite ist, dass die Ausstreuung oder Vertheilung der Figuren dem Falle gemäss sei, den du die Historie willst behandeln lassen.

Das Dritte, dass die Figuren mit lebendiger Unmittelbarkeit auf ihren besonderen Zweck gerichtet seien.

484. Vom Relief der vom Auge entfernten Figuren.

Derjenige undurchsichtige und glanzlose Körper wird sich in Besitz von geringerem Relief zeigen, welcher vom Auge entfernter ist. Dies tritt ein, weil die zwischen Auge und Opakkörper befindliche Luft, da sie eine hellere Sache ist, als der Schatten des Körpers, diesen Schatten bricht und aufhellt, ihm die Wirkungskraft seiner Dunkelheit nimmt, was dann die Ursache ist, aus welcher der Körper an Relief verliert.

485. Von Rändern der beleuchteten Gliedmaassen.

Der Rand eines beleuchteten Gliedes wird um so dunkler aussehen, je heller der Grund ist, vor dem dem das Glied gesehen wird, und um so heller, vor je dunklerem Grunde man es sieht. — Ist aber ein solcher heller Rand flach (d. h. ungewölbt) und wird vor einem Hintergrunde gesehen, dessen Helligkeit

et ueduto in campo chiaro simile alla chiarezza sua, allora tal termine fia insensibile.

L° A. car. 16. | 154. **486.** *c.* De termini.

I termini delle cose seconde non sarano mai cogniti, come li primi.

Adunque tu, pittore, non terminare inmediate le cose quarte colle quinte, come le prime cole secunde, per che'l termine d'una cosa in un'altra è di natura di linea mathematicha, ma non linea. per che il termine d'un'colore è principio d'un altro colore, e non è da essere però detta linea, perche nisuna cosa s'intramette infra il termine d'un colore, che sia antiposto à un altro colore, se non il termine, il quale e cosa insensibile d'apresso. adunque tu, pittore, non lo pronuntiare nelle cose distanti.

L° A. car. 27. **487.** *A.* Delle incarnationi e figure remote dall'occhio.

Debbesi per lo pittore porre nelle figure e cose remote dal occhio solamente le macchie, ma non terminate, ma di confusi termini. e sia fatta la elettione di tale figure, quando è nuuolo, o'in sulla sera, et sopra tutto guardarsi, come ho detto, di lumi o'ombre terminate, perche paiono puoi tinte, quando tu le uedi da lontano, e riescono opere dificili sanza gratia. et hai ti à ricordare, che mai l'ombre sieno di qualita, che per la loro oscurita tu habbia à perdere il colore, ouue si causano, se gia il locho, doue li corpi sono situati, non fusse tenebroso. e non fare profili, non disfilar capegli, non dare lumi bianchi,

der seinigen gleich ist, so muss alsdann dieser Rand unbemerkbar sein.

486. Von Umrissen.

Die Umrisse der Gegenstände des zweiten Planes werden nie so wahrnehmbar sein, wie die der Gegenstände des ersten Planes.

So lasse du also, Maler, die Gegenstände des vierten Planes sich nicht so unvermittelt scharf von denen des fünften abgrenzen, wie die des vordersten von denen des zweiten.

Denn die Abgrenzung eines Dinges von einem anderen ist von der Natur einer mathematischen, nicht einer gezeichneten Linie. Es ist nämlich der Abschluss einer Farbe der Anfang einer anderen, aber deshalb hat er noch keine Linie zu heissen, denn nichts schiebt sich zwischen die Grenze der einen Farbe mit der anderen, gegen die sie steht, nur die Grenze selbst steht zwischen beiden, und diese ist auch von Nahem, eine (an sich) unmerkliche Sache. — So sprich du Maler sie also nicht (gar) bei entfernten Dingen aus.

487. Von Fleischfarbe und Figuren, die vom Auge entfernt stehen.

In Figuren und Dingen, die vom Auge fortgerückt sind, sollen vom Maler nur die allgemeinen Flecken (oder Mitteltöne) hingesetzt werden, aber nicht scharf begrenzt, sondern verschwommen von Umrissen.

Die Auswahl solcher Figuren aber werde bei bewölktem Himmel oder gegen Abend getroffen. Und vor Allem hüte man sich, wie ich schon gesagt habe, vor scharf von einander abgegrenzten Lichtern und Schatten, denn dieselben wirken nachher, wenn du sie von Weitem betrachtest, wie bunt angestrichen und solche Werke fallen schwerfällig und anmuthlos aus. Ausserdem hast du daran zu denken, dass die Schatten nie von solcher Qualität sein sollen, dass du durch ihre Dunkelheit die Farbe verlierst, auf der sie entstehen, ausser der Ort, an dem die Körper sich befinden, wäre finster. — Und mache keine profilirten Ränder! Zeichne nicht alle einzelnen Haupthaare

se no' nelle cose bianche. et ch' essi lumi habino a dimostrare la pª bellezza del colore, doue si possano.

488. *b*. De Pittura.

Li termini e figura di qualunque parte de corpi ombrosi
154,2. mal si conoscono nelle ombre e ne lumi loro; ma nelle parti interposte infra li lumi e l' ombre le parti dessi corpi sono in primo grado di notitia.

489. *a*. Discorso di pittura.

La Prospettiua, la quale s' astende nella Pittura, si diuide in tre parti principali; delle quali la pª è della diminuttione, che fan le quantita de corpi in diuerse distantie; la 2ª parte è quella, che tratta della diminuttione de colori di tali corpi; 3ª è quella, che diminuisce la notitia delle figure e termini, c'hano essi corpi in uarie distantie.

L° A. 490. De Pittura.

car. 1. L' azuro dell' aria è di color composto di luce et di tenebre. la luce diro per causa de l' aria aluminata nelle particule della humidita infra essa aria infusa; per le tenebre diro l' aria pura, la qual non è diuisa in attomi, cioè particule d' humidità, nella qual s'habbi à percotere li razi solari.

et di questo si uede l' essempio nell' aria, che s' interpone infra l' occhio elle montagne, ombrose per l' ombre della gran copia delli alberi, che sopra esse si trouano, o' uero ombrose in quella parte, che non è percossa dalli razi solari; la qual aria si fa azura, e non si fa azura nella parte sua luminosa, e peggio nella parte coperta di neue.

getrennt. — Gib keine weissen Lichter, ausser an weissen Gegenständen; die Lichter haben den ersten Grad der Schönheit der Farbe zu zeigen, auf der sie Platz nehmen.

488. Von Malerei.

Umrisse und Figur jeglichen Theiles an schattentragenden Körpern werden schlecht erkannt in (vollen) Schatten und Lichtern der Körper. — Aber an den Stellen, die von Licht und Schatten in die Mitte genommen werden, sind die Körpertheile vom ersten Grade der Deutlichkeit.[1])

489. Theorie der Malerei.

Die Lehre vom Sehen, soweit sich dieselbe auf die Malerei erstreckt, zerfällt in drei Hauptheile. Der erste von diesen betrifft die Verkleinerung, welche die Grössen der Körper in den verschiedenen Abständen erleiden. Der zweite Theil ist der von der Abnahme der Farben selbiger Körper handelnde. Der dritte betrifft, was die Abnahme der Wahrnehmbarkeit von Figuren und Umrissen bewirkt, die den Körpern in verschiedenerlei Abständen zufällt.[1])

490. Von Malerei.

Das Blau der Luft ist von einer Farbe, die aus Licht und Finsterniss zusammengesetzt wird. — Aus Licht, sage ich, wegen der Beleuchtung der Luft in den kleinen Theilchen von Feuchtigkeit, die in sie ergossen ist. Für Finsterniss setze ich die reine Luft (-sphäre), die nicht in Atome oder kleine Theilchen von Feuchtigkeit zertheilt ist, auf welche die Sonnenstrahlen ihren Lichtstoss ausführen könnten.

Und das Beispiel hiefür sieht man an der Luft, die sich zwischen das Auge und die Gebirge legt, welche durch die Schatten-Dunkelheit der grossen Menge sich dort vorfindender Bäume dunkel sind, oder aber schattig an der Seite, die nicht von den Sonnenstrahlen getroffen wird. — Die vor diesen Dunkelheiten stehende Luft nun wird blau, nicht blau wird aber die vor der Lichtseite der Berge befindliche, und noch weniger wird sie es vor einer mit Schnee bedeckten Stelle.

491. Precetto. *C.*

Infra le cose egualmente oscure et d' ugual distantia quella si dimostrera essere piu oscura, che terminera in piu bianco campo, et cosi de conuerso.

492. Precetto. *D.*

| 155. |Quella cosa, che fia depinta di bianco e nero, apparira di miglior rileuo chalcun' altra. pero ricordo à te, pittore, che uesti le tue figure di colori piu chiari che puoi; che, se le farai di colore oscuro, fieno di poco rileuo et di poca euidentia da lontano, e questo perche*) l'ombre di tutte le cose sono oscure, et se farai 1ª uesta scura, poco di uario fia da lumi all' ombre, e ne' colori chiari ui fia gran diferenza.

493. Perche di due cose de pari grandezza parà maggiore la dipinta che quella di rileuo.

Questa ragione non fia di facile dimostratione, come molt' altre, ma pure m' ingegnero di sodisfare, se non in tutto, almeno in quel tanto che piu potrò. La prospettiua diminuita ci dimostra per ragione, che le cose, quanto piu son lontane dall' occhio, piu diminuiscono, e queste ragioni ben sono conferme dalla sperientia. adunque le linee uisuali, che si trouano infra l'obbieto et l' occhio, quando s' astendono alla superficie della pittura, tutte si tagliano à' un medesimo termine; et le linee, che si trouano infra l' occhio et la scoltura, sono di uari termini e lunghezze. quella linea è piu lunga, che s' astende sopra un membro piu lontano che gli altri; e pero quel membro pare minore; essendo ui molte linee piu lunghe che l' altre, e per cagione, che u' è molte particule piu lontane l' una che l'altra, essendo piu lontane, couiene, c' apparischino minori;

*) *Cod.: per.*

491. Regel.

Unter Dingen von gleicher Dunkelheit und gleicher Entfernung wird dasjenige dunkler aussehen, das sich auf dem helleren Hintergrunde abgrenzt, und umgekehrt.

492. Regel.

Eine aus Weiss und Schwarz gemalte Sache wird mit besserem Relief ausgestattet erscheinen, als irgend eine andere. Daher rufe ich dir in's Gedächtniss, Maler, dass du deine Figuren in Farben, so hell als nur immer möglich, kleidest[1]. Machst du sie von dunkler Farbe, so werden sie, von Weitem betrachtet, von geringem Relief und geringer Deutlichkeit sein, und das zwar, weil die Schatten aller Gegenstände dunkel sind, und machst du ein dunkles Gewand, so wird wenig Verschiedenheit zwischen Lichtern und Schatten sein (können), bei (Gewändern von) hellen Farben wird dieser Unterschied aber ein grosser sein.

493. Warum von zwei Sachen von gleicher Grösse die gemalte grösser aussieht, als die körperlich runde.

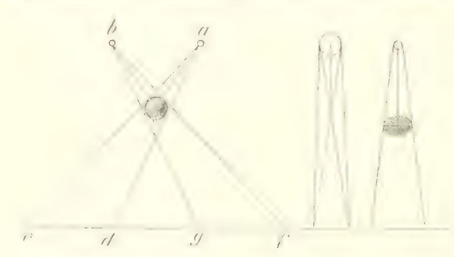
Die Ursache hievon ist nicht so leicht auseinanderzusetzen, wie wohl viele andere, aber dennoch will ich mich bemühen Genüge zu leisten, wenn nicht vollständig, doch wenigstens so weit ich vermag. Die Verkleinerungs-Perspective legt uns mit Verstandesschluss dar, dass die Dinge um so kleiner werden, je weiter sie vom Auge entfernt sind, und diese Verstandesschlüsse werden durch die (sinnliche) Erfahrung wohl bestätigt. Erstrecken sich nun die Sehlinien zwischen dem Gegenstande und dem Auge bis zur Fläche des gemalten Gegenstandes, so werden sie (hier in dieser Fläche) sämmtlich von der nämlichen (überall gleich weit vom Auge entfernten) Grenze geschnitten. Die Sehlinien aber, die zwischen dem Auge und dem Sculpturwerk sind, haben verschiedenartige Endpunkte und Längen. Die längeren von ihnen reichen bis zu Gliedmaassen, die weiter entfernt sind, als die übrigen, und deshalb sehen diese Gliedmaassen kleiner aus. Da nun viele Linien vorhanden, die länger als die anderen sind, und das zwar aus dem

aparendo minori, uengono à fare pel loro diminuire minore
‖ 155,2. tutta la soma ‖ dell' obbietto.

e questo non acade nella pittura. per le linee terminate ad una medesima distantia conuiene, che sieno sanza diminuttione, adunque le particule non diminuite non diminuiscano la soma dell' obbieto. e per questo non diminuisce la Pittura, come la scoltura.

494. Perche le cose perfettamente rittrate di naturale non paiono del medesimo rileuo, qual pare esso naturale.

Impossibil' è, che la pittura, imitata con som̄a perfectione di lineamenti, ombra, lume, colore, possa parere del medesimo rileuo, qual pare esso naturale, se gia tal naturale in lunga distantia non è ueduto con un sol occhio. Prouasi, et sieno gli occhi *a b* li quali ueghino l'obbieto *c*, col concorso delle linee centrali delli occhi, *a c* et *b c*, le quali linee concorrono à tale obbieto nel punto *c*; et l' altre linee, laterali d' essa centrale, uedeno di dietro à tale obbietto lo spacio *g d*, e l' occhio *a* uede tutto lo spacio *f d*, et l' occhio *b* uede tutto lo spacio *g e*. Adunque, li due occhi ueggono, di dietro à l' obbieto *c*,



‖ 156. tutto lo ‖ spacio *f e*.

per la qual cosa tal obbietto *c* resta trasparente, secondo la definitione della trasparentia, dirietro alla quale niente si nasconde; il che interuenire non puo à quello, che uede

Grunde, dass viele kleine Theilchen da sind, von denen eines entfernter ist, als das andere, so müssen diese auch, weil entfernter, kleiner erscheinen, und so bewirken sie, dass durch ihr Kleinerwerden auch die ganze Gesammtmasse des Gegenstandes kleiner wird.

Dies nun tritt beim Bilde nicht ein. Die Sehlinien, da sie alle in derselben Entfernung ihr Ende erreichen, können nothwendig ohne weitere Verkleinerung (eines Theiles der von ihnen gebildeten Sehwinkel) auslaufen, und es können also auch nicht verkleinerte Theilchen die Gesammtsumme des Gegenstandes zu Verkleinerung bringen. Deshalb wird ein gemalter Gegenstand durch die Entfernung nicht verkleinert, wie ein gemeisselter.

494. Warum etwas vollkommen richtig nach der Natur Abgemaltes nicht mit dem gleichen Relief ausgestattet erscheint, wie das Naturvorbild.

Es ist unmöglich, dass eine Malerei, ahme sie ihren Gegenstand auch mit höchster Vollendung in Linienzeichnung, Schatten, Licht und Farbe nach, je mit demselben Relief ausgestattet erscheinen könne, wie das Naturvorbild, ausser es würde dieses aus weitem Abstand mit nur einem Auge betrachtet. Dies werde nachgewiesen. Es seien *a b* die Augen, die das Sehobject *c* betrachten unter Zusammenwirken der beiden Augen-Centrallinien *a—c* und *b—c*, die beide zum Objecte hin im Punkte *c* zusammenlaufen. Und die anderen, seitwärts von diesen Mittellinien auslaufenden Sehlinien sehen (gemeinschaftlich) hinter dem Object den Raum *g—d*. Das Auge *a* sieht die ganze Strecke *f—d* und das Auge *b* die ganze Strecke *g—e*. Also sehen die beiden Augen zusammen hinter dem Objecte *c* den ganzen Raum *f e*.

So wird also hiedurch das Object *c* (so gut wie) durchsichtig, der Definition der Durchsichtigkeit gemäss, wonach diese nichts verbirgt, was hinter ihr steht. Dem aber, der das Ob-

l'obbieto con un sol occhio, obbietto maggiore d'esso occhio; il che interuenire non potrebbe à quel occhio, che uede obbieti assai minori della sua popilla, come in margina si dimostra.

et per quel, ch'è detto, possiamo concludere il nostro quesito. perche 1ª cosa dipinta occupa tutto lo spacio, che'l ha dirietro à se, e per nisuna uia è possibile à ueder parte alcuna del campo, ch'è dentro alla linea sua circonferentiale dirietro à se.

495. Qual pare piu rileuato, o' il rileuo uicino al-l'occhio, o' il rileuo remoto da esso occhio.

Quel corpo opaco si dimostrara di maggiore rileuo, il qual fia piu uicino all' occhio; et per coseqentia la piu remota si dimostrera di minore rileuo, cioè meno spicata dal suo campo. Prouasi, et sia *p* la fronte del obbieto *p h*, che piu uicino all'occhio *a* che non è *n*, fronte dell'obbieto *n m*, et il campo *d f* e quello, che si debbe uedere dopo li primi due detti obbieti dall' occhio *a*.

hora noi uediamo l' occhio *a*, che uede di là dal obbieto *p h* tutto il campo *d f*; e non uede dopo il secondo obbieto *n m*, se non la parte del campo *d g*. adunque diremo, che tal proportione fia da dimostratione a dimostratione del rileuo delli due obbieti, qual è da campo à campo, cioè dal campo *d g* al campo *d f*.

156,2. **496.** *a*. Precetto.

Le cose di rileuo d' apresso uiste con un sol occhio parano simili ad una perfeta pittura. se uedrai con l'occhi *a b*

ject nur mit einem Auge ansieht, kann dies, wenn das Object grösser als sein Auge ist, nicht vorkommen; dagegen könnte dies Letztere wieder dem Auge nicht begegnen, das Objecte sieht, die sehr viel kleiner als seine Pupille sind, wie sich oben am Rande zeigt.

Und in Folge des Gesagten können wir unsere Frage für erledigt ansehen. Denn der gemalte Gegenstand verdeckt den ganzen Raum, den er hinter sich hat, und es ist absolut auf keine Weise möglich auch nur irgend ein Stück des Grundes hinter ihm zu sehen, der innerhalb der Umfangslinie des Gegenstandes fällt.

495. Was sieht mehr körperlich erhaben aus, ein Relief, das dem Auge nahe ist, oder ein vom Auge entferntes.

Derjenige Opakkörper wird mehr Relief zeigen, der dem Auge der nähere ist, und folglich wird der entferntere weniger Relief zu haben scheinen, d. h. er wird sich weniger von seinem Hintergrunde losgelöst zeigen. — Dies werde nachgewiesen.

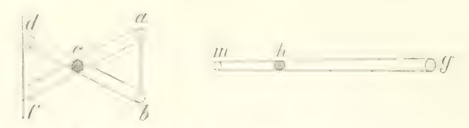
p sei die Vorderseite des Objectes *p—h*[1]), die dem Auge *a* näher ist, als *n*, die Frontseite des anderen Objectes *n—m*. — *d—f* ist der Hintergrund, der hinter den beiden erstgenannten Objecten (oder hinter ihren Frontseiten) vom Auge *a* gesehen werden soll.

Nun sehen wir, dass das Auge *a* jenseits des Objectes *p—h* den ganzen Hintergrund *d—f* sehen kann. Hinter dem zweiten Gegenstande *n—m* sieht es aber nur ein Stück des Hintergrundes, nämlich *d—g*. — Folglich werden wir sagen: Von der einen zur anderen Reliefserscheinung ist dasselbe Verhältniss, wie von einem Hintergrund zum andern, d. h. wie vom Stücke *d—g* des Hintergrundes zum ganzen Hintergrund *d—f*.

496. Regel.

Körperlich erhabene Dinge werden, wenn man sie aus der Nähe mit einem Auge ansieht, wie eine vollkommene Malerei aussehen.

il punto *c*, parati esso punto *c* in *d f*; et se lo guardi con



l' occhio solo *m* *), parati *h* in *g*.**) ella pittura non hara mai in se queste due uarietà.

L° A. car. 26. 497. Del far, che le cose paino spicate da loro campi cioè della pariete, doue sono dipinte.

Molto piu rileuo dimostrarano le cose nel campo chiaro e aluminato che nell' oscuro.

La ragione di quel, che si propone, è, che se tu uoi dare rileuo alla tua figura, tu le fai, che quella parte del corpo, ch' è piu remota dal lume, manco partecipa d' esso lume; onde uien' a rimanere piu oscura, e, terminando poi in campo oscuro, uiene à cadere in confusi termini; per la qual cosa, se non, u' acade reflesso, l' opera resta sanza gratia, et da lontano non apparisce se non le parti luminose, onde conuiene, che l' oscure paino essere del campo medesimo; onde le cose paiono tagliate e rileuate***) tanto men' ch' è 'l suo douere, quant' è l' oscuro†*).

498. Precetto.

Le figure harano piu gratia poste ne' lumi uniuersali che ne' particulari e piccoli; perche li gran' lumi, non potenti, abracciano li rileui de corpi, et l' opere fatte in tali lumi appariscano
157. da lontano con gratia; et quelle, che sono ritratte à lumi picoli, pigliano gran' soma d' ombra, et simili opere fatte con tali ombre mai appariscono da luochi lontani altro che tinte.

*) *Cod.: g.* **) *Cod.: m.* ***) *Cod.: rimanere.* †*) *Vielleicht: quant' è piu l' oscuro.*

Siehst du den Punkt *c* mit den beiden Augen *a* und *b*, so wird dir dieser Punkt *c* in *d* und in *f* erscheinen. Siehst du ihn mit dem Auge *m*[1]) allein, so wird dir *h* in *g*[2]) erscheinen (, dasselbe vielmehr verdeckend). — Und eine Malerei wird nie diese beiden Verschiedenheiten in sich enthalten.

497. Zu bewirken, dass die Dinge von ihren Hintergründen, (d. h. von der Bildwand, auf die sie gemalt sind, losgelöst zu sein scheinen.

Viel mehr Relief werden die Sachen auf hellem und beleuchtetem Hintergrund zeigen, als die auf dunklem.

Der Grund für diesen Satz ist folgender: Willst du deiner Figur Relief geben, so machst du an ihr die Seite des Körpers, die am weitesten vom Licht absteht, dieses Lichtes am wenigsten theilhaftig, daher sie denn dunkler bleibt. Geht sie nachher auch noch in einen dunkeln Hintergrund aus, so fallen ihre Umrisse in's Unbestimmte und Verschwommene; und wenn hier kein Reflex Abhilfe schafft, so wird das Werk anmuthlos ausfallen, und von Weitem wird nichts zum Vorschein kommen, als die Lichtstellen. Die dunklen Stellen aber scheinen in Folge dessen zum Grund selbst zu gehören, und daher sehen die Dinge wie ausgeschnitten aus und sind in dem Grad weniger erhaben, als sie sein sollten, in dem die (Masse der) Dunkelheit grösser ist.

498. Regel.

Die Figuren haben mehr Anmuth, wenn sie in allgemein verbreitetes, als wenn sie in theilweises und kleines Licht gestellt sind. Denn die grosse und nicht heftige Beleuchtung umschliesst die Erhabenheiten der Körper von allen Seiten, und Werke, die in solcher Beleuchtung gemacht sind, sehen von Weitem mit Anmuth kenntlich aus. Die aber, welche bei kleiner Beleuchtung abgemalt wurden, bekommen eine grosse Masse von Schatten, und Werke, die mit solchen Schatten gemacht sind, sehen von entfernter Stelle nie anders aus, als wie angestrichen.

L° A. car. 15. **499.** Come le figure spesso somigliano alli loro maestri. *A.*

Questo acade, che il giudicio nostro è quello, che moue la mano alle creationi de lineamenti d'esse figure per diuersi aspetti, in sino à tanto ch'esso si satisfaccia. e perche esso giudicio è una delle potentie de l'anima nostra, con quale essa compose la forma del corpo, dou'essa abita, secōdo il suo uolere, onde, hauendo co'le mani à rifare un corpo humano, uolontieri rifa quel corpo, di ch'essa fu prima inuentrice. et di qui nasce, che chi s'inamora uolontieri s'inamorano di cose à loro simiglianti.

L° A. car. 15. **500.** Del Figurare le parti del mondo.

Sarai auertito ancora, che ne luochi' maritimi o'uicini à quelli, uolti alle parti meridionali, non farai il uerno figurato nelli alberi e prati, come nelle parti remote da essi mari essettentrionali faresti, eceetto che nelli alberi, li quali ogni anno gettano le foglie.

L° A. car. 15. **501.** Del figurare le quatro cose de tempi dell'anno, o'partecipanti di quelli.

Nello Autunno farai le cose seconde l'ettà di tal tempo, cioè, nel principio li alberi cominciare a impalidire le fuoglie ne'piu uecchi rami, piu o'meno, secondo che la pianta è figurata in locho sterile o'fertile, et ancora piu palide e rosseggianti à quelle specie d'alberi, li quali furono primi à fare i loro
157,2. frutti. et non fare, come molti[1] fanno à tutte le sorti degli alberi, ancora che da te sieno equalmento distanti, d'una medesima qualità di uerde. cosi, dicendo de prati, come delle piante et altre qualita di terrami et sassi e pedali delle predette piante, uaria sempre. perche la natura è uariabile in infinito; non che nelle spetie, ma nelle medesime piante trouara uari colori, cioè, nelle uimene son piu belle e maggiori le foglie che ne gli altri rami; et è tanto diletteuole natura e copiosa nel uariare, che infra li alberi della medesima natura non si trouarebbe una pianta, ch'apresso somigliassi all'altra, et, non che le piante, ma li rami, o'foglie, o'frutti di quelle non si

499. Wie die Figuren oftmals ihren Meistern gleichen.

Dies ist der Fall, weil das, was die Hand bei Hervorbringung der Zeichnung selbiger Figuren nach verschiedenerlei Richtungen hin lenkt, bis es sich endlich Genüge gethan hat, unser Urtheil ist, d. i. eine der Kräfte unserer Seele, und zwar die, mittelst deren die Seele auch die Form des von ihr bewohnten Körpers nach ihrem Wohlgefallen bildete. Hat sie nun wieder einmal, mittelst der Hände, einen menschlichen Körper zu machen, so wiederholt sie gern den, den sie schon zuvor erfand.*) Daher kommt es auch, dass, wer sich verliebt, sich leicht in einen ihm ähnlich sehenden Gegenstand verliebt.

500. Von Darstellung der Weltgegenden.

Du wirst auch noch darauf achten, dass du in Gegenden, die am Meer oder demselben nahe, nach Süden zu liegen, den Winter in Bäumen und Wiesen nicht so darstellst, wie du ihn in vom Meer entfernten und nördlichen Gegenden machen würdest, ausser in den Bäumen, die in jedem Jahr die Blätter verlieren.

501. Von Darstellung der vier Eigenheiten der Jahreszeiten, oder dessen, was (der Wirkung) derselben theilhaftig wird.

Im Herbst machst du die Dinge im Einklang mit dem Vorgerücktsein dieser Jahreszeit. Im Frühherbst nämlich malst du die Bäume so, dass die Blätter eben anfangen abzublassen, und das zwar nur an den ältesten Aesten, und mehr oder weniger, je nachdem der Baum an einem dürren oder an einem fruchtbaren Fleck vorgestellt ist. Auch lässest du die Blätter an den Bäumen, die am ersten ihre Früchte getragen haben, schon am meisten falb sein und in's Rothe fallen, und machst es nicht, wie Viele, die sie an Bäumen jeglicher Art und Gattung, auch wenn dieselben gleichweit von dir entfernt stünden, mit einerlei Grün malen. Dasselbe, was von den Bäumen gilt, gilt auch von den Wiesen und anderem Terrain, von Gestein und Wurzeln und Stämmen der Bäume, variire fortwährend, denn die Natur ist veränderlich bis in's Un-

*) *Oder auch: dessen erste Erfinderin sie war.*

trouera uno, che prescisamente somigli à' n' altro. si che, habbi tu auertentia et uaria quanto piu puoi.

L° B. car. 6. **502.** Del Vento dipinto.

Nella figuratione del uento, oltre al piegare de rami et il rouersiare delle sue foglie inuerso l' auenimento del uento, si debbe figurare li ranugolamenti della sotile poluere, mista cola intorbidata aria.

503. Del Principio d'una pioggia.

La pioggia cade infra l' aria, quella oscurando con liuida tintura, pigliando da l' un de lati il lume dal sole, et l' ombre dalla parte oposita, come far si uede alle nebbie. e scurarsi la terra, che da tal pioggia l' è tolto lo splendore del sole; et le cose uedute di la da essa sono di confusi et in inteligibili termini, et le cose, che sarano piu uicine al occhio, fieno piu note; et piu note sarano le cose uedute nella pioggia ombrosa che quelle della pioggia aluminata, et questo acade, perche le cose
1158. uedute nelle ombrose pioggie solo perdeno li lumi principali, ma le cose, che si uegono nelle luminose, perdono il lume e l'ombre; perche le parti luminose si mischiano cola luminosità della aluminata aria, et le parti ombrose sono rischiarate dalla medesima chiarezza della detta aria aluminata.

endliche, nicht nur in den verschiedenen Species, sondern an der nämlichen Pflanze wird sie wechselvolle Farben erfinden. So sind an den schwanken jungen Gerten die Blätter schöner und grösser als an den übrigen Zweigen, und Natur ergötzt sich so sehr am Wechsel und ist so reich daran, dass man unter Bäumen derselben Gattung nicht einen finden möchte, der dem anderen nahezu gleich wäre. Und nicht nur bei den ganzen Bäumen ist dies so, sondern auch unter deren Aesten, Blättern und Früchten wird kein Exemplar dem anderen vollkommen gleich befunden werden. — So habe also hierauf Acht und variire so viel du kannst.

502. Vom gemalten Wind.

Bei der Darstellung des Windes machst du, wie die Zweige sich biegen, und die Blätter zeigst du, gegen die Richtung hin, aus der der Wind kommt, von der Kehrseite. Und ausserdem musst du auch noch die Wirbelwölkchen von feinem Staub vorstellen, der sich mit der getrübten Luft mischt.

503. Vom Beginn eines Regens.

Der Regen fällt durch die Luft und verdunkelt sie mit schwärzlich-gelber Tönung, indem er auf der einen Seite Licht von der Sonne annimmt und Schatten auf der anderen, wie man auch den Nebel thun sieht. Die Erde wird dunkel, ihr wird vom Regen der Glanz der Sonne entzogen. Die Dinge jenseits des Regenschauers sind von verchwommenen und undeutlichen Umrissen, die aber, welche dem Auge näher sind, als der Regen, sind deutlicher. Deutlicher werden auch die Dinge sein, die in beschattetem Regen gesehen werden, als die in einem beleuchteten Regen gesehenen. Und dies kommt daher, dass die in beschattetem Regen gesehenen Dinge nur die höchsten Lichter verlieren, die in einem beleuchteten Regenschauer gesehenen aber verlieren Licht und Schatten, denn ihre Lichtseiten verschwimmen in die Lichtfülle der beleuchteten Regenluft, und die Schattenseiten werden von der nämlichen Helligkeit dieser beleuchteten Luft aufgehellt.

(*m. 1:* Era à meggio questo apitulo una citade in iscorto, sopra della quale cadeua una pioggia rischiarata à locho à locho dal sole, tocca d'aqiuarella, cosa bellissima da uedere, pur di man propria dell' autore.)

504. *a.* Della dispositione duna fortuna di uenti et di pioggia.

Vedesi l'aria tinta d'oscura nuuolosita nelli aparecchi delle procelle ouero fortune del mare, le quali sono mischie di pioggia et di uenti, con serpeggiamenti delli tortuosi corsi delle minaccianti folgori celesti. et le piante piegate à terra, co' le arouersiate foglie sopra li declinanti rami, le quali pare uoler fugire dalli loro siti, come spauentate dalle percussioni delli oribili e spauentosi uoli de uenti, fra li quali s'infonde li reuertiginosi corsi della turbulenta poluere et arena delli liti marini; l'oscuro orizonte del cielo si fa campo di fumolenti nuuoli, li quali, percossi dalli solari razi, penetrati per le opposite rotture de nuuoli, percotano la terra, quella aluminando sotto le loro percussioni; li uenti, persecutori della poluere, quella con grupolenti globosita leuano à balzo infra l'aria, con colore cineruleo, mista con li rosseggianti razi solari di quella penetratori. li animali, sanza guida, spauentati discorano à rote
158,2. per diuersi siti.*) li tuoni, creati nelle glubuoluse nuuole, scacciano da se le infuriate saette, la luce delle quali alumina l'ombrose campagne in diuersi luochi.

505. De l'ombre fate da ponti sopra la loro acqua.

L'ombre de ponti non sarano mai uedute sopra le loro acque, se prima l'acqua non perde l'uficio dello specchiare per causa di turbulentia. et questo si proua, perche l'acque chiara è di superficie lustra e pulita, e specchia il ponte in tutti li

*) *Cod.: liti.*

(*m. 1:* Es war in der Mitte dieses Capitels eine Stadt in verkürzter Ansicht, über der ein Regenschauer fiel, hie und da von der Sonne beleuchtet. Es war mit Aquarell getuscht und sehr schön anzusehen; gleichfalls von der Hand des Verfassers selbst.

504. Vom Anzug[1]) eines Unwetters mit Sturm und Regenguss.

Wenn sich ein Meeressturm oder -Unwetter vorbereitet[2]), so sieht man die Luft von dunklen Wolkenmassen finster gefärbt. Es mischen sich im Orkan Regen und Wind und schlängelnder Zickzacklauf dräuender Himmelsblitze. Die Bäume sind zur Erde gebeugt, ihr Laub umgestülpt auf die niedergebogenen Zweige, als ob sie von ihrer Stelle fortfliehen möchten, wie entsetzt ob den Stössen des furchtbaren, grauenhaften Sturmfluges, der daherfegt, gemengt mit eiligen Wirbeln trüben Staubes und vom Gestade wild aufgescheuchten Meersandes. Auf dunklem Horizont des Himmels rauchförmige Wolkenflocken vom Sonnenstrahl getroffen, der aus Wolkenrissen genüber hervorbricht und auch den Boden, wo er ihn streift, beleuchtet.[3]) Die Winde, Verfolger des niederfahrenden Staubes, jagen diesen im Sprung[4]) in wirbelnden Wolken wieder in die Luft, aschfarbig, gemischt mit röthlichem Schein des Sonnenstrahls, der ihn durchdringt. Und die Thiere laufen erschrocken, (mit) führerlosem Gefährt(e), was die Räder rennen wollen, hierhin und dorthin. — Die Donner in den geballten Wolken schleudern wüthende Blitze von sich, deren Licht an verschiedenen Stellen die schattendüstere Gegend beleuchtet.

505. Von den Schatten, welche die Brücken auf's Wasser werfen.

Die Schatten der Brücken anf dem Wasser werden hier nie gesehen werden, ehe das Wasser durch Trübung die Fähigkeit verliert den Dienst des Spiegels zu thun. Dies erweist sich (eben) daraus, dass klares Wasser von glänzender und blanker Oberfläche ist und die Brücke an allen den Stellen spiegelt, die in gleichem Winkel zur Brücke wie zum Auge stehen. Und unter der Brücke, wo die Schattendunkelheit zu

luochi interposti infra ecquali angoli infra l'occhio et il ponte, e specchia l'aria sotto il ponte, dou'*) essere l'ombra di tal ponte. il che non po fare l'acqua turbida, perche non ispecchia, ma ben riceue l'ombra, come farebbe une strada poluerente.

506. Delli simulacri chiari o'scuri, che s'imprimeno sopra li lochi ombrosi e luminati, posti infra la superfitie et il fondo delle acque chiare.

Quando li simulacri delli obbieti oscuri o'luminosi s'inprimeno sopra le parti oscure e aluminate delli corpi interposti infra'l fondo de l'acque e la superfitie, allora le parte ombrose dessi corpi si farano piu scure, che fien coperte dalli simulacri ombrosi, e'l simile faranno le loro parti luminose. ma se sopra le parte ombrose e luminose s'imprimera li simulacri luminosi, allora le parti aluminate de predetti corpi si farano
159. di maggiore chiarezza, et le loro ombre perderano la loro grande oscurita; e questi tali corpi si dimostrarano di minore rilieuo che li corpi percossi dalli simulacri oscuri; et questo acade, perche, com'è detto, li simulacri ombrosi aumentano l'ombre de corpi ombrosi, li quali ancora che sieno ueduti dal sole, che penetra la superficie dell'acqua, et faciansi cole lore ombre forte diferenti dalli lumi d'essi corpi, li**) s'agiungie l'ombra cola oscurita***) del simulacro oscuro, che si specchia nella pelle dell'acque; et cosi si aumenta tal ombra d'essi corpi, facendosi piu oscura.

et ancora che tal simulacro oscuro tinga di se le parte aluminate di tali corpi somersi, non gli manca la chiarezza, che gli da la percussione delli razi solari, la qual, ancora ch'ella sia al quanto alterata da esso simulacro oscuro, pocho noce, perche gliè tanto il giouamento, che lui da alle parti ombrose, che li corpi somersi hanno piu rileuo assai che quelli, che sono alterati dal simulacro luminoso; il quale, ancora che rischiari le lor parte aluminate si come l'ombrose, l'alteratione

*) *harebbe à.* **) *Cod.: e' li.* ***) *Vielleicht: colà oscurata.*

sein hätte, die selbige Brücke verursacht, spiegelt es die Luft. Trübes Wasser kann dies nicht thun, denn es spiegelt nicht, fängt hingegen den Schatten eben so gut auf, wie dies eine staubige Strasse thun würde.

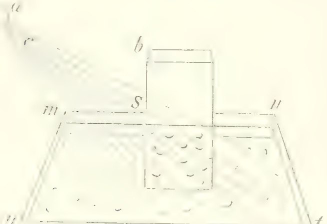
506. Von den hellen oder dunkeln Spiegelbildern, die sich auf beschatteten oder auf beleuchteten Stellen ausdrücken, die zwischen des Wassers Oberfläche und dessen Grund sind.

Wenn sich die Spiegelbilder dunkler oder heller Gegenstände auf den dunkeln oder auf den Lichtseiten der Körper ausprägen, die sich zwischen des Wassers Grund und Oberfläche befinden, so werden hier die Schattenseiten derjenigen Körper dunkler, welche von schattigen Spiegelbildern gedeckt werden, und das Gleiche geschieht mit den Lichtstellen der Körper. Wo sich aber auf diesen Schatten- und Lichtstellen lichte Spiegelbilder ausprägen, da bekommen die vorgenannten Körper grössere Helligkeit, und ihre Schatten verlieren ihre grosse Tiefe. Diese Körper zeigen dann geringeres Relief, als jene, die von dunkeln Spiegelbildern getroffen werden, und es tritt dies ein, weil, wie gesagt, die schattigen Spiegelbilder den Schatten der schattentragenden Körper vermehren, denen ausserdem, dass sie von der Sonne gesehen werden, die durch des Wassers Oberfläche hindurch scheint, und sie also Schatten tragen, die von den Lichtern stark verschieden sind, sich an dieser Stelle auch noch die schattenverstärkende Dunkelheit des dunkeln Bildes hinzufügt, das sich auf des Wassers äusserster Oberfläche spiegelt. So steigert sich dieser Schatten selbiger Körper und wird dunkler.

Und obwohl solch ein dunkles Spiegelbild nun auch die Lichtseiten der unter dem Wasser befindlichen Körper etwas mit seiner Dunkelheit färbt, so kommt diesen doch darum nicht die Helligkeit abhanden, die ihnen der Lichtstoss der Sonnenstrahlen verleiht. — Wird diese Helligkeit durch das dunkle Spiegelbild auch etwas alterirt, so schadet das (dem Relief) doch wenig. Denn die Untertützung, die das Spiegelbild den Schattenseiten angedeihen liess, macht so viel aus, dass die unter Wasser getauchten Körper hier weit mehr Relief haben, als

d'esse parte ombrose sono di tanta chiarezza, che tali corpi somersi in tal sito si dimostrano di poco rileuo.

sia, che'l pelago *n m t u* habbia giara, o' herbe, o' altri corpi ombrosi nel fondo della chiarezza della sua acqua, la quale pigli li suoi lumi dalli razi solari, ch'escono dal sole *d;* et
159,2. ch'una ‖ parte di giarra habbia sopra di se il simulacro oscuro il quale si specchia nella superficie di tal acqua; et che un' altra parte di giara habbia sopra se il simulacro dell' aria *b c s m.* dico, che la giara copta dal simulacro oscuro sara piu uisibile che la giara, ch'è coperta dalla chiarezza del simulacro chiaro. et la cagione si è, che la parte percossa dal simulacro oscuro è piu uisibile che quella, ch'è percossa dal simulacro aluminato, perche la uirtu uissiua è superata et ofesa dalla parte aluminata dell'acqua per l'aria, ch'in lei si specchia, et cosi è aumentata tal uirtu uisiua dalla parte oscurata d'essa acqua. e in questo caso la popilla dell'occhio non è d'uniforme uirtu. perche da un lato è ofessa dal troppo lume, et dall' altro aumentata dall' oscuro.



Adunque quel, ch'è detto di sopra, non nasce, se non da cause remote da tali acque et da tali simulacri. perche sol tal cosa nasce dal occhio, il quale è ofeso dallo splendore del simulacro dell'aria, et è aumentato dall'altra parte dal simulacro scuro. (*m. 1:* tolto in margine.)

507. Dell' acqua chiara e trasparente il fondo fori della superficie.

L'acqua, che per la sua trasparentia si uede il fondo, si dimostrera tanto piu spedito esso fondo, quanto l'acqua sara di piu tardo moto. et questo acade, perche l'acque, che son

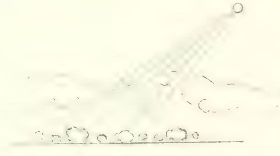
wo sie von einem lichten Spiegelbild alterirt werden. Obwohl nämlich ein solches die Lichtstellen der Körper ebensowohl aufhellt wie die Schattenseiten, so ist doch die Alteration, die diese letzteren durch die Helligkeit erleiden, so stark, dass die an solcher Stelle unter Wasser befindlichen Körper mit wenig Relief ausgestattet erscheinen.

Nehmen wir an, es habe der Teich *n m t u* Kies oder Pflanzen, oder sonstige mit Schatten versehene Körper auf dem Grund seines klaren Wassers, und dieselben empfingen ihre Lichter von den Sonnenstrahlen, die von der Sonne *d* ausgehen. Ein Theil des Kieses trage das dunkle, auf der Wasseroberfläche befindliche Spiegelbild über sich, ein anderer Theil falle unter das Spiegelbild der Luft *b c s m*. Ich sage, dass der vom dunklen Spiegelbild gedeckte Kies sichtbarer sein wird, als der von der Helligkeit des lichten Spiegelbildes gedeckte. Und der Grund davon ist: der vom dunklen Spiegelbild getroffene Theil ist sichtbarer, als der vom hellen Spiegelbilde getroffene, weil die Sehkraft von dem durch die gespiegelte Luft erhellten Theil des Wassers überwältigt und verletzt wird, dagegen wird sie in eben dem Maasse durch die verdunkelte Stelle des Wassers gesteigert. Und in diesem Falle besitzt die Pupille des Auges nicht überall gleichmässige (Seh-Kraft, denn an der einen Seite wird sie vom Zuviel des Lichtes verletzt, an der anderen durch das Dunkel vermehrt. Das Gesagte kommt also nur von Ursachen her, die von solchem Wasser und solchen Spiegelbildern entfernt liegen. Denn die Sache entspringt allein aus dem Auge selbst, das von dem Glanz des Luftspiegels beleidigt und andererseits vom dunklen Spiegelbilde gesteigert wird[1]). (*m. 1:* Vom Rand hergenommen[2].)

507. Vom Wasser, das so klar ist, dass der Grund durch seine Oberfläche hervorscheint.

Sieht man beim Wasser wegen dessen Durchsichtigkeit den Grund, so wird dieser umso bestimmter hervortreten, je langsamer sich das Wasser bewegt. Dies kommt daher, dass die

di tardo moto, hano la superficie sanza onde; per la sua planitia superficiale si uede le uere figure delle giare et arena
| 160. poste in fondo d'esse acque. | e questo interuenire non puo all' acqua di ueloce moto per causa de l'onde, che si generano nella superficie; per le quali onde hauendo à passare li simulacri delle uarie figure delle giare, non le possono portare all'occhio, per che*) le uarie obliquita de lati e fronti dell'onde, e curuita e lor somita et interuali trasportano li simulacri fori del retto nostro uedere; et tortessi**) le retti linee de loro simulacri à diuersi aspetti, ci mostra confusamente le loro figure. et questo è dimostrato nelli specchi flessuosi, cioè specchi misti di rettitudine, conuessita e cōcauita.

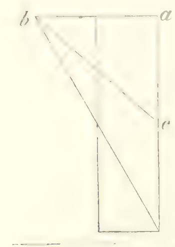


(*m. 1:* Tolto in margine):

Questa figura sara messa nella 42ª della prospetiva, sanza la quale la dimostratione dell' acqua trasparente nulla uale.

508. Della schiuma dell' acqua.

La schiuma dell'acqua si dimostrera di minor bianchezza, la qual fia piu remota dalla superficie dell'acqua. et questo
(4ª di si proua per la 4ª di questo, doue dice: Il natural colore della
questo.) cosa somersa si trasmutera piu nel colore uerde dell'acqua, la quale a maggior sōma d' acqua sopra di se.



509. Precetto de pittura.

La Prospettiu è briglia è timone della pittura.

La grandezza della figura dipinta dorebbe mostrare à che distancia è la ueduta. se tu uedi una figura grande al naturale, sapi, che' la si dimostra essere presso all' occhio.

---

*) *Cod.: per.* **) *Cod.: torcessi.*

Wasser, die von langsamer Bewegung sind, wellenlose Oberfläche haben; durch ihre ebene Fläche hin sieht man die wahre Gestalt der Kiesel und des Sandes, die auf dem Wassergrund liegen. Das kann bei Wassern, die von schneller Bewegung sind, nicht eintreten, der Wellen halber, die sich an der Oberfläche bilden. Durch diese Wellen haben die Bildscheine der verschiedenerlei Figuren der Kiesel hindurchzugehen und können die Figuren nicht zum Auge tragen, weil die mancherlei Neigungen der Seiten und Stirnflächen der Wellen und deren Krümmung, Gipfel und Wellenthäler die Bildscheine aus unserem geradlinigen Sehen hinaustransportiren, und sind die geraden Linien, in denen die Bildscheine herkommen, nach allerlei Richtungen umgeknickt, so zeigen uns die Scheinbilder der Kiesel) ihre Figuren verschwommen und verworren. Und dies erweist sich deutlich an den unebenen Spiegeln, d. h. an solchen, die aus geraden Flächen, Convexflächen und Concavflächen gemischt sind.

(*m. 1:* An den Rand gesetzt):

Diese Figur wird zur 42. der Perspective gesetzt werden; ohne sie ist die Auseinandersetzung vom durchsichtigen Wasser nichts werth.

508. Vom Schaum des Wassers.

Der Wasserschaum wird sich weniger weiss zeigen, der weiter unter der Wasseroberfläche entfernt ist. Dies wird erwiesen durch die vierte Thesis dieses Buches, wo es heisst: Die eigentliche Farbe einer untergetauchten Sache wird sich umsomehr in die grüne Wasserfarbe umwandeln, je dicker die Wassermenge über ihr ist.

509. Regel der Malerei.

Die Perspective ist Leitseil und Steuerruder der Malerei. Die Grösse der gemalten Figur sollte deutlich darthun, in welcher Entfernung diese gesehen wird. Siehst du eine Figur in ihrer natürlichen Grösse, so wisse, dass das beweist, sie stehe dicht beim Auge.

160,2. **510.** *a.* Precetto.



Sempre il l' umbelicho è nella linea centrale del peso, ch' è da esso bilicho in su, e cosi tien conto del peso accidentale dell' huomo, come del suo peso naturale. questo si mostra nel distendere il braccio, che'l pugno posto nel suo stremo fa l' ufficio, che far si uede al contrapeso posto nello stremo della statera, onde per necessita si gitta tanto peso di la dall' ombelico, quant' è il peso accidentale del pugno. e'l calcagno da quel lato conuien che s' inalzi.

511. Delli X ofici dell' occhio, tutti apartenenti alla pittura.

La Pittura s' astende in tutti i X uffici dell' occhio, cioè: Tenebre, luce, corpo, colore, figura, sito, Remottione, Propinquita, Moto e Quiete, de quali uffici sara intessuta questa mia picola opera, ricordando al pittore, con che regola e modo debbe imitare cola sua arte tutte queste cose, opera di natura et ornamento del mondo.

512. De statua.

Se uogli fare una figura di marmo, fane prima 1ª di terra, la qual finita che l' hai e secha, mettila in una cas̄a, che sia ancora capace, dopo la figura tratta d' esso locho, à riceuere il marmo, che uoi scoprirui dentro la figura alla similitudine di quella de terra.

161. puoi, messa la figura di terra dentro d' essa cassa, ‖ habbi bachette, ch' entrino apunto per li suoi busi, e spingile dentro tanto per ciascun' buso, che ciascuna bachetta biancha tochi la figura in diuersi lochi, et la parte d' esse bachette, che resta

510. Regel.

Der Nabel befindet sich stets in der Mittellinie des Gewichts, das sich von ihm aufwärts befindet, und so führt er Rechnung sowohl über die zufällige Last des Menschen, als über dessen eigene Gewichtvertheilung. Dies zeigt sich beim Ausstrecken des Armes, hier vertritt die Faust an dessen Ende die Stelle, die man den Gewichtstein am Ende des Wagebalkens bekleiden sieht. Daher wirft man mit Nothwendigkeit so viel Gewicht auf der anderen Seite vom Nabel aus, als das zufällige Gewicht der Faust ausmacht. Und den Absatz auf jener Seite muss man heben.

511. Von den zehn Thätigkeitsgebieten (oder Aemtern) des Auges, sämmtlich der Malerei zugehörig.

Die Malerei erstreckt sich in sämmtliche zehn Gebiete des Dienstes der Augen, nämlich: Finsterniss, Licht, Körper, Farbe, Figur, Situation (Lage), Oertlichkeit, Entfernung, Nähe, Bewegung und Ruhe. Aus diesen Dienstgebieten soll mein kleines Werk hier zusammengewoben werden, indem es bestimmt ist dem Maler in's Gedächtniss zu rufen, nach welcher Regel und welchem Maass er alle diese Dinge, die Werk der Natur und Schmuck der Welt sind, mittelst seiner Kunst nachahmen soll.

512. Von der Statue.

Willst du eine Figur in Marmor machen, so mache dafür zuerst eine von Thon. Nachdem du dieselbe beendigt und getrocknet hast, stelle sie in eine Kiste, welche, wenn du die Thonfigur wieder heraus genommen, stark und gross genug sei den Marmor aufzunehmen, in dem du die Figur getreu nach dem Vorbild der Thonfigur ausfindig machen willst.

Hast du nun die Thonfigur in diese Kiste gestellt, so habe Stöckchen, die genau in die kleinen Löcher passen, (die du durch die Wände der Kiste hindurchbohrst,) und so (lang sind), dass sie, durch die Löcher hindurchgesteckt,

fori della cassa, tingi di nero. e fa il contrasegno alla bachetta et al suo buso, in modo, che à tua posta si scontri.

e trarai d' essa cassa la figura di terra, et metivi il tuo pezo di marmo, e tanto leua del marmo, che tutte le tue bachette si nascondino sino al loro segno in detti busi; et per poter far meglio questo, fa, che tutta la cassa si possa leuare in alto, et il fondo d'essa cassa resti sēpre sotto il marmo. et à questo modo ne potrai leuare co' ferri con gran' facilita.

513. Per fare una Pittura d' etterna Vernice.

Dipingi la tua pittura sopra della carta tirata in tellaio ben dilineata*) e piana, di puoi da una buona e grossa imprimatura di pece e matone ben pesto, di puoi la imprimatura di biacca e gialorino, poi colorisci, e uernica d' olio uecchio chiaro e sodo, et apiccalo al uetro ben piano.

Ma meglio fia à fare un tuo quadro di terra ben uetriato e ben piano, e poi da' sopra esso uetriato la imprimatura di biacca e gialorino, e poi colorisci e uernica, poi apicca il uetro cristalino colla uernice ben chiara à esso uetro. ma fa prima ben secare in istufa scura esso colorito, e poi lo uernica con olio di noce et ambra, ouer olio di noce rasodato al sole.

*) *Cod.: delicata.*

innen mit ihrem weissgelassenen Stück die Figur an verschiedenen Stellen berühren. Das Ende von den Stäbchen, das ausserhalb der Kiste hervorstehen bleibt, streichst du schwarz an, und machst an jedes Stäbchen und zugehörige Loch ein Merkzeichen, derart, dass diese Merkzeichen des bequemen Gebrauchs halber genau aneinanderpassen.

Dann nimmst du die Thonfigur aus der Kiste heraus und thust dein Stück Marmor hinein. Und so viel nimmst (oder meisselst) du vom Marmor weg, dass zuletzt alle deine Stäbchen, jedes bis an sein Merkzeichen, durch ihre Löcher in der Kiste (den Marmor berührend) verschwinden. Und damit du dies besser bewerkstelligen (und besser arbeiten) könnest, so richte die Kiste so ein, dass du sie ganz in die Höhe und abheben kannst, der Boden aber immer unter dem Marmor fest bleibe. Auf diese Art kannst du dann mit deinen Eisen mit Leichtigkeit wegmeisseln.

513. Eine Malerei von ewig dauerndem Firniss zu machen.

Du malst dein Bild auf Papier, das eben auf einen recht gerade geschnittenen und gefügten (und mit Leinwand bespannten) Blendrahmen aufgezogen ist. Dann (, d. h. nachdem das Papier aufgespannt,) gibst du einen guten und dicken (Unter-) Grund von Pech und wohl gepulvertem Ziegel (-Mehl), danach den (eigentlichen) Malgrund aus Weiss und Neapelgelb. Darauf colorirst du und firnissest es mit altem und dickem[1]) Oel, und klebst ein recht ebenes Glas darauf.

Besser aber noch ist es, du machst dein Bild auf eine gut glasirte und recht ebene Thonplatte. Auf die Glasirung gibst du den Malgrund aus Weiss und Neapelgelb, colorirst danach und firnissest es und klebst das Christallglas mit recht hellem, auf das Glas gestrichenem Firniss fest. Lass aber, ehe du dies Letztere thust, die Farbe in einem dunkeln (, d. h. mässig erwärmten) Ofen gut trocknen und firnisse sie danach mit Nussöl und Bernstein, (Bernstein in Nussöl gekocht und aufgelöst,) oder aber mit Nussöl (allein), das an der Sonne dick geworden ist[2]).

161,2. ‖ Se uoi fare uetri sotili e piani, gonfia le boce infra due tauole di bronzo o' di marmo lustrate, e tanto le gonfia, che tu le schiopi col fiato, e sara piani e si sotili, che tu piegherai il uetro. il quale poi sara apicato co' la uernice alla Pittura, e questo uetro, per essere sotile, non si rompera per alcuna percussione. Possi ancora tirare in longo et in largo una piastra infoccata sopra infocato fornello.

514. Modo di colorire in tela.

Metti la tua tela in telaro, et dagli colla debole, e lascia secare. e disegna e da l' incarnationi cō penelli di setole, e cosi fresche farai l'ombra sfumata à tuo modo. L' incarnatione sara biacca, lácca e gialorino. L' ombra sarà nero e maiorica e un poco di Lacca, o' uoi lapis duro.

sfumato che tu hai, lascia secare. poi ritocca à secco con Lacca e goma, stata assai tempo coll' acqua gomata insieme liquida, ch' e megliore, perche fa l' ufitio suo sanza lustrare.

Ancora per fare l' ombre piu scure, togli lacca gomata sopra detta et inchiostro, e con quest' ombra puoi ombrare molti colori, perch' è trasparente, puoi ombrare azuro, lacca, diuerso l' ombre Dico, perche diuerso i lumi a' ombrarai di lacca semplice gomata sopra la Lacca sanza tempra; perche sanza tempra si uela sopra il cinabro temperato e*) secco.

*) *Vielleicht: à.*

Willst du dünne und flache Glasplatten anfertigen, so treibe die Glasblasen zwischen zwei glattpolirte bronzene oder marmorne Tafeln hinein, und blase, bis du sie mit dem Athem sprengst. Die Gläser werden flach und so dünn werden, dass du sie biegen kannst. Danach klebst du sie dann auf die Malerei. Und solch' ein Glas wird, so dünn es auch ist, (oder weil es so dünn ist,) unter einem Stoss nicht zerbrechen. — Man kann auch noch ausserdem einen glühend gemachten platten Glasklumpen über einem glühenden Kohlenöfchen in die Länge und Breite ziehen.

514. Art und Weise auf ungrundirte Leinwand zu coloriren.

Du spannst deine Leinwand auf einen Blendrahmen, gibst ihr einen schwachen Leim, lässest es trocken werden und zeichnest auf. Die Fleischfarbe trägst du mit Borstpinseln auf und arbeitest so im Nassen[1]) die Schatten verblasen in einander, nach deiner Art und Weise. Die (Mischung der) Fleischfarbe wird sein: Weiss, Lack und Neapelgelb; der Schatten: Schwarz und Majolika[2]), nebst ein klein wenig Lack, oder auch Hart-Röthel[3]).

Hast du verblasen in einander vermalt, so lass es trocknen. Darauf retouchire auf's Trockne mit Lack und Gummi[4]), der sehr lange Zeit mit Gummiwasser zusammen flüssig stand, er wird nämlich so besser, weil er dann seinen Dienst (als Bindemittel) thut, ohne zu glänzen.

Nachher nimmst du auch noch, um die Schatten dunkler (oder um die dunkleren Schatten) zu machen, mit Gummi, wie eben gesagt, versetzten Lack und Tusche, und mit dieser Schattenfarbe kannst du viele Farben abschattiren, denn sie ist transparent. Du kannst Azurblau und Lack damit verdunkeln, gegen die Schatten hin, sage ich, weil du gegen die Lichter hin mit Lack allein verdunkeln wirst, und zwar mit Lack und Gummi über Lack, der ohne Bindemittel aufgetragen wurde, denn ohne Bindemittel lasirt man über Zinnober, der mit Bindemittel aufgetragen und trocken ist[5]). *)

*) *Vielleicht: Bindemittel a secco aufgetragen ist.*

515. Delli fumi delle cità.

Li fumi sono ueduti meglio et piu spediti nelle parti orientali
„ 162. che nelle occidentali, stando il sole all'oriente, e questo nasce per due cause. la pª è, che'l sole traspare co'li suoi razi nelle particule di tal fumo et le rischiara et falle euidenti. là 2ª è, che li tetti delle case uedute all'oriente in tal tempo sono ombrosi, perche la loro obbliquita non puo essere aluminata dal sole.

e'l simil accade nella poluere, e l'una e l'altra è tanto piu luminosa, quanto ellè piu densa; et è piu densa inuerso il mezo.

516. Del fumo et Poluere.

Stando il sole all'oriente, il fumo delle cità non sara ueduto all'occidente, perche esso non è ueduto penetrato dalli razi solari, nè ueduto in campo scuro, perche li tetti delle case mostrano all'occhio quella medesima parte, che si mostra al sole, e per questo campo chiaro tal fumo poco si uede.

Ma la Poluere in simile aspetto si dimostra oscura piu che'l fumo, per esser lei di materia piu densa che'l fumo, ch'è materia humida.

517. Precetto di Prospettiua in Pittura.

Quando tu non cognoserai uarietà di chiarezza o' d'oscurita infra l'aria, allora la Prospettiua dell'ombre fia scacciata dalla tua imitatione, et solo t'hai à ualere della Prospettiua della diminuttione de corpi, et della Prospettiua del diminuire de colori et del diminuire delle cognitioni delle cose all'occhio contra poste. et questa tal operatione fa parere una medesima cosa piu remota, cioè la perdita della cognittione della figura di qualūque obbietto.

515. Von den Rauchsäulen der Städte.

Wenn die Sonne im Aufgang steht, so werden die Rauchsäulen im Osten besser und schärfer gesehen, als die auf der Westseite aufsteigenden. Dies kommt von zweierlei Ursachen her. Die erste davon ist, dass die Sonne mit ihren Strahlen durch die Partikelchen der (östlichen) Rauchsäulen hindurchscheint, und sie innerlich hell und (in Folge dessen sehr) sichtbar macht. Die zweite Ursache ist, dass die gegen Osten hin gesehenen Dächer der Häuser zu dieser Tageszeit dunkel sind. Denn ihre Steile kann von der (tiefstehenden) Sonne nicht beleuchtet werden.

Das Gleiche (wie beim Rauch) tritt beim Staub ein. Und Eines wie das Andere sind sie um so heller, je dichter sie sind. Dichter sind sie aber gegen ihre Mitte hin.

516. Vom Rauch und Staub.

Steht die Sonne im Osten, so wird der Stadtrauch im Westen nicht sichtbar, weil man ihn weder von den Sonnenstrahlen durchleuchtet, noch vor dunklem Hintergrund sieht. Denn es zeigen die Hausdächer dem Auge die nämliche Seite, die der Sonne zugewandt ist, und um dieses hellen Hintergrundes willen sieht man so situirten Rauch nur wenig.

Der Staub aber zeigt sich in ähnlicher Ansicht und Richtung dunkler als der Rauch. Denn er ist von dichterem Stoff als der Dampf, welcher eine wässerige Materie ist.

517. Regel für Perspective in Gemaltem[1]).

Erkennst du in freier Luft keine Unterschiede von Helligkeiten und Dunkelheiten (der Beleuchtung)[2]), dann bleibt die Perspective der Schatten aus deiner Nachahmung verbannt, und du hast dich nur derjenigen Perspective zu bedienen, die in der Körperverkleinerung, im Abnehmen der Farben[3]), und in der Abnahme der Wahrnehmbarkeit der dem Auge gegenüberstehenden Dinge besteht. Und die Handhabung dieser Perspective, nämlich das Verlorengehen der Wahrnehmbarkeit der Figur jeglichen Objects, macht (je nach ihren Abstufungen) ein und dieselbe Sache entfernter (oder näher) aussehen.

L' occhio non ha,[ra] mai per la prospettiua lineale sanza
162,2. ‖suo moto cognitione della distantia, ch'è fra i' obbieto, che s' interpongha infra lui et un' altra cosa, se nō mediante la Prospettiua de colori.

518. L'occhio posto in alto, che uede delli obbietti alti e bassi.

Quando l'occhio, posto in alto sito, uedera le alte cime de monti insieme co' le loro basse, allora li colori delle cime*) de monti parano piu distanti che li**) colori delle loro basse***)
(4ª di questo.) Prouasi per la 4ª di questo, che dice: infra li colori d' equale natura il piu remoto si tingie piu del colore del mezo interposto infra lui et l'occhio, che lo uede.

seguita, che essendo le base de monti uedute per piu grossa aria che le loro cime, che esse basse parano piu remote da l'occhio che esse cime, le quali sono uedute dal medesimo occhio per l' aria piu sotile. sia adunque l' occhio posto nell'altezza *a*, il qual uede la somita del monte *b* doppo la interpositione dell' ari *a b*; e uede la basa *d* del medesimo monte doppo l' aria *a d*, spacio piu breue chel *a b*; per essere essa aria *a d* piu grossa che l' aria *a b*, la basa del monte, com' è detto, parà piu distante che la sua cima.

519. L'occhio posto in basso, che uede delli obbietti bassi et alti.

Ma quando l' occhio, posto in basso sito, uedera le base de monti et le loro cime, allora li colori d' esso monte sarano asai meno noti che quelli de l' antecedenti. et questo accade,
‖ 163. perche tal cima e basa di monte è ueduta per aria di tanta maggiore grossezza che l' antidette, quanto l' occhio, che lo uede, è situato in piu basso loccho.

*) *Vielleicht: basse.* **) *Cod.: co' li.* ***) *Vielleicht: cime.*

Durch die Linearperspective allein wird das Auge ohne Bewegung[4]) niemals Kenntniss von der Entfernung eines Objects bekommen, das zwischen dem Auge und einem anderen Gegenstand steht[5]), sondern nur mit Beihilfe der Perspective der Farben.

518. Das Auge, das von hohem Standpunkt aus hohe und niedere Objecte sieht.

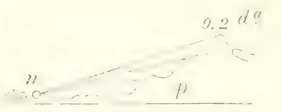
Wenn sich das Auge an einem hochgelegenen Ort befindet und von hieraus die hohen Gipfel der Berge sammt der Bergbasis sieht, dann werden die Farben der Berggipfel entfernter aussehen, als die Farben der Bergbasis[1]). So erweist sich dies nach der vierten Thesis dieses Buchs, welche besagt, dass unter Farben von gleicher Art die entferntere sich mehr in die Farbe des Mediums umfärbt, das zwischen ihr und dem Auge, das sie sieht, eingeschoben ist[2]).

(Nun ist aber die Luft zwischen Berggipfel und Auge von dünner Qualität, und) hieraus folgt, dass die Bergbasis, da sie durch eine dichtere (dunstigere) Luftschicht hindurch gesehen wird, als die Gipfel, aussehen wird, als wäre sie vom Auge weiter entfernt, als die Gipfel, welche vom nämlichen Auge durch dünnere Luft hin gesehen werden. — Es sei *a* das auf hohem Standpunkt befindliche Auge. Dasselbe erblickt die Berghöhe *b* hinter der zwischenlagernden Luft *a—b*. Es sieht auch die Basis *d* des gleichen Berges, durch die Luftschicht *a—d*, und in einer Entfernung, die kürzer ist, als der Zwischenraum *a b*. — Weil aber die Luftschicht *a—d* von dichterer Substanz ist, als die Luft *a—b*, so wird, wie gesagt, die Bergbasis entfernter aussehen, als der zu ihr gehörige Gipfel.

519. Das Auge, das von tiefgelegenem Standpunkt aus niedere und hohe Objecte sieht.

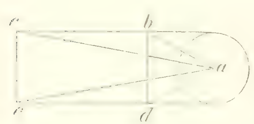
Wenn aber das Auge von einem tiefgelegenen Standpunkt aus den Fuss und die Gipfel der Berge sehen wird, dann sind die Farben dieses Bergs sehr viel weniger deutlich als im vorhergehenden Falle. Denn Gipfel und Bergbasis werden durch eine Luftschicht hin gesehen, die in dem Grad mit grösserer Dichtigkeit ausgestattet ist, als die vorher erwähnte, in dem das den Berg sehende Auge an tiefer gelegenem Fleck Platz erhielt.

il qual' occhio sia *n*, et la cima ella base del mōte sia *o p*.



adunque, essendo la linea uisuale *p n* nella seconda figura piu bassa chella uisuale della prima *) figura *d a*, egliè nescessario, che il colore della bassa della seconda dimostratione sia piu uariata dal sua natural colore che la basa della p^a dimostratione, et il medesimo s' intende hauer detto delle cime de monti.

520. Perche si da il concorso di tutte le spetie, che uengono all' occhio, ad un sol punto.



Delle cose d' equal grandezza in uarie distantie situate la piu remota sara ueduta sotto minore angolo. *bd* è equale al *c e*; ma *c e* uiene all' occhio per tanto minore angolo che *b d*, quant' egli è piu remoto dal punto *a*, come mostra l' angolo *c a e*, al rispetto dell' angolo *b a d*.

521. Delle cose specchiate nell' acqua.

Delle cose specchiate nell' acqua quella sara piu simile in colore alla cosa specchiata, la quale si specchia in acqua piu chiara.

522. Delle cose specchiate in acqua turbida.

Sempre le cose specchiate in acqua turba partecipano del colore di quella cosa, che inturbida tale acqua.

523. Delle cose specchiate in acqua corente.

Delle cose specchiate in acqua corente il simulacro di quella
‖ 163,2. cosa si dimostrera tanto piu lungo e di confusi termini, il | quale
s' imprimerà in acqua di piu uelloce corso.

*) *Cod.: seconda.*

Hier sei dies Auge *n*, und Gipfel und Basis des Bergs seien *o* und *p*. Da also in der zweiten Figur die Sehlinie *p* –*n* durchaus in grösserer Tiefe hinstreicht, als die Sehlinie *d a* der ersten Figur, so erscheint nothwendigerweise die Farbe der Basis beim zweiten erklärenden Beispiele mehr in ihrer eigentlichen Natur verändert, als die der Basis beim ersten Beispiel, und das Entsprechende gilt auch selbstverständlich von den Gipfeln.

520. Warum man das Zusammenkommen aller Scheinbilder, die zum Auge gehen, in einen einzigen Punkt setzt.

Von gleich grossen Gegenständen, die sich in verschiedenerlei Entfernung befinden, wird jeder entferntere unter kleinerem Winkel gesehen werden. — *b d* ist eben so gross, wie *c—e*. Aber *c—e* kommt mittelst eines Winkels zum Auge, der um so viel kleiner ist, als der Winkel von *b—d*, als *c e* vom Punkt *a* entfernter, als *b—d* ist, wie dies der Winkel *c a e* im Vergleich zum Winkel *b a d* darthut[1]).

521. Von im Wasser gespiegelten Dingen.

Von den Dingen im Wasserspiegel wird dasjenige dem gespiegelten Gegenstand an Farbe am ähnlichsten sein, das sich im klarsten Wasser zeigen wird.

522. Von in trübem Wasser gespiegelten Dingen.

Die Spiegelbilder in trübem Wasser werden stets der Farbe der Sache theilhaftig, die das Wasser trüb macht.

523. Von den in laufendem Wasser gespiegelten Dingen.

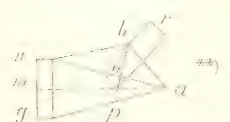
Wenn sich Dinge in laufendem Wasser spiegeln, so wird das Spiegelbild desjenigen von ihnen die zumeist in die Länge gezogenen und verschwommensten Umrisse zeigen, das sich im schnellstlaufenden Wasser wiederholt.

524. Della Natura del mezo interposto infra l'occhio et l'obbieto.

Il mezo interposto infra'l occhio et l' obbieto è di due quantità *), cioè, o'egli a superficie, come l'acqua, e'l cristallo, od' altra cosa trasparente, od' egli è sanza superficie comune, com'è l'aria, che s'appoggia alle superficie de corpi, che dentro à lei s' includono, la qual aria non' ha' in se superficie continua, se no' nel termine inferiore e superiore.

525. Efetti del mezo circondato da superficie comune.

Il Mezo circondato da superficie comune non rende mai all' occhio l' obbieto, che sta doppo sè, nel suo uero sito. Prouasi, et sia il cristallo di superficie parallele

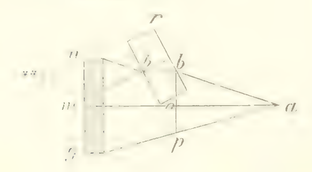


**) *o r*, per il quale l' occhio *a* uede la meta dell' obbieto *n g*, che sta doppo lui, cioè *n m*, per la parte del cristallo *b o*, e uede il rimanente dell'obbieto, *m g*, per l' aria, che sta sotto il cristallo.

(7ª del 4°.) et per la 7ª del 4° la linea della parte superiore dell'obbieto *n* si piegha nel' lo introito del cristallo et fa la linea *n b a*; et la linea della parte inferiore *m g*, questa è ueduta nel suo uero sito per la 7ª del 4°, come si mostra nelle linee, che passano per l' aria sott' il cristallo in *m g a*; adunque l' una meta dell'obbieto *n m*, crescie nel cristallo *b o*, et l' altra meta diminuisce nell' aria, che sta sotto il cristallo in *o p*.

*) *Vielleicht: qualità.*

**



Figur, dem Snellius'schen Refractionsgesetz gemäss.

524. Von der Natur des Mediums, das sich zwischen das Auge und das Object schiebt.

Die Medien, die zwischen das Auge und das Object eingeschoben sind, können von zweierlei Art der Grössenerstreckung*) sein. Entweder besitzen sie eine Oberfläche, wie das Wasser, oder der Krystall, oder andere (ähnliche) durchsichtige Dinge, oder sie sind ohne gemeinsame (zusammenhängende)**) Oberfläche, wie die Luft. Diese lehnt oder schmiegt sich an die Oberflächen der Körper an, die in sie eingeschlossen sind, und hat so an sich keine zusammenhängende Oberfläche, als in ihrer unteren und oberen Grenze.

525. Wirkungen des Mittels, das von gemeinsamer (oder homogener) Oberfläche umschlossen ist.

Ein Medium, das von einer zusammenhängenden (oder homogenen) Oberfläche umschlossen ist, zeigt dem Auge das hinter ihm befindliche Object niemals an seiner wahren Stelle. Dies werde anschaulich gemacht.

o r sei ein Krystall von parallelen Oberflächen. Das Auge *a* sieht durch ihn hin die Hälfte des Objectes *n g*, die hinter dem Krystall steht, nämlich das Stück *n m*, und zwar sieht das Auge diese Hälfte durch das Krystallstück *b o*. — Der übrigbleibende Theil des Objects, *m—g*, wird durch die Luft hin gesehen, die unterhalb des Krystalls ist.

Nach der siebenten Thesis des vierten Buchs biegt sich die von dem Obertheil *n* des Objects kommende Linie bei ihrem Eintritt in den Krystall um und bildet die Linie *n b a*. — Dagegen bleibt die von dem unteren Theil *m g* des Objects zum Auge gehende Linie in ihrer wahren Lage, nach der siebenten Thesis des vierten Buchs, wie sich an den Linien *m a*, *g a*, die durch die Luft unterhalb des Krystalls gehen, zeigt. So wird also die eine Hälfte des Objects, nämlich *n m*, im Krystall *b o* vergrössert, und die andere, deren Bild durch die Luft unterhalb des Krystalls herkommt, wird (perspectivisch) zu *o p* verkleinert[1].

*) *Vielleicht: von zweierlei Qualität.* **) *Oder: ohne Oberfläche, die an Stofflichkeit dem Innern homogen ist.*

‖164. **526.** *a.* Delli obbieti.

L° A. Quella parte dell'obbieto sara piu aluminata, che fia piu
car. 18. propinqua alluminoso, che l'alumina.

L° A. **526 a.**
car. 18. *b.* La similitudine e sustantia delle cose in ogni grado di distantia perde gradi di potentia, cioè, quanto la cosa sara piu remota dall'occhio, sarà tanto men' penetrabile infra l'aria co' la sua similitudine.

L° A. **527.** Delle diminutioni de colori e corpi.
car. 16. Sia osseruata la diminutione delle qualità de colori insieme cola diminutione de corpi, oue s'aplicano.

L° A. **528.** *c.* Delle interpositioni de corpi trasparenti infra
car. 16. l'occhio e l'obbieto.

Quanto maggiore fia la interpositione trasparente infra l'occhio e l'obbieto, tanto più si trasmuta il colore dell'obbieto nel colore del trasparente interposto.

L° A. **528 a.**
car. 16. *d.* Quando l'obbieto s'interpone infra l'occhiu e'llume per la linea centrale, che s'astende infra'l centro del lume e'll'occhio allora tal'obbietto fia totalmente priuato di lume.

(Car. 164,2 bis 167 unbeschrieben.)

---

526. Von den Objecten (oder Gegenübern).

Diejenige Stelle eines Gegenstands (oder Gegenübers) wird am hellsten beleuchtet sein, die sich dem Lichtkörper, der den Gegenstand beleuchtet, am nächsten befindet.

526 a.

Scheinbild und Substanz der Dinge verlieren mit jedem Grad Entfernung an Wirkungskraft, d. h. je weiter der Gegenstand sich vom Auge entfernen wird, um so weniger (und unvollkommener) wird er mit seinem Scheinbild durch die (zwischengeschobene) Luft hindurchdringen können[1]).

527. Von Abnahme sowohl der Farben als Körper.

Es werde das Zusammengehen der Abnahme der Farbenqualitäten mit der Abnahme der Körper, an denen die Farben angebracht werden, beobachtet.

528. Von der Schichtung durchsichtiger Körper zwischen Auge und Gegenstand.

Von je grösserer Dicke die durchscheinende Zwischenlagerung zwischen Auge und Object ist, um so mehr wandelt sich die Farbe des Objects in die Farbe der zwischenlagernden Transparentschicht um.

528 a.

Wenn das Sehobject auf der Centrallinie, die das Centrum des Beleuchtungslichts mit dem Auge verbindet, zwischen Auge und Licht mitten inne steht, so wird es des Lichts gänzlich entbehren.

167.

PARTE QUARTA.

De Panni et Modo di vestire le figure con grattzia, et degli abiti et nature de panni.

Libro Primo.

529. De panni, che uesteno le figure.

Li panni, che uesteno le figure, debbono mostrare d'essere habitati da esse figure. con breue circuizzione mostrare l'atitudine e moto di tale figura, et fugire le confussioni di molte pieghe, et massime sopra i rileui, accioche siano cogniti.

530. Delle maniere rotte o' salde de panni, che uestan le figure.

Li panni, che uesteno le figure, debbeno hauere le pieghe salde o' rotte secondo la qualità del panno sotile o' grosso, che tu uoi figurare; e puoi usare nelli componimenti delle storie de l'una et de l'altra sorte, per satisfare à diuersi giudizi.

531. Del uestire le figure con grazzia.

Usa nelli tuoi panni quella parte che circunda la figura, che la mostri il modo de l'atitudine sua; et quelle parti, che

VIERTER THEIL.

Von den Draperien[1] und der Art die Figuren mit Zierlichkeit zu bekleiden, von den Kleidertrachten[2] und den (verschiedenen) Arten und Eigenheiten der Gewänder und Zeugstoffe.

Erstes Buch.

529. Von der Gewandumhüllung der Figuren.[1])

Den Gewändern, welche die Figuren umhüllen, muss man ansehen, dass die Figuren wirklich darinnen stecken. Mit bündigem Faltengang der Hülle umschreibst und zeigst du die Stellung und Bewegung der Figur und meidest die Verworrenheit vieler Falten, sonderlich über allen Erhabenheiten, damit diese deutlich werden.

530. Von der brüchigen[1]) und von der grossen[2]) Manier in Gewändern der Figuren.

Die Gewänder der Figuren sollen solide oder knitterige Falten haben, je nachdem die Zeugqualität des Gewandes, das du darstellen willst, dünn oder dick ist. Und du kannst in den Historiencompositionen von der einen und auch anderen Sorte welche anbringen, um verschiedenerlei Urtheil gerecht zu werden.

531. Wie man die Figuren mit Zierlichkeit bekleidet.

Deine Gewänder pflegst du stellenweise (, oder an einer Seite) an die Figur anliegend zu machen, hier zeigst du, wie die Figur sich be-

restano fuori di quella, adornale à modo uolante et sparso, come si dirà.

532. De li panni che uestono le figure, et pieghe loro.

Li panni, che uestano le figure, debbono hauere le loro pieghe acomodate à cingere le membra da loro uestite 'nmodo che nelle parte aluminate non si ponga pieghe d'ombre oscure, et nelle parte ombrose non si faccia pieghe di troppa chiarezza, e che li lineamenti d'esse pieghe uadino in qualche parte circondando le membra da loro coperte, e nō con lineamenti che taglino le membra, no con ombre che sfondino piu dentro,
167,2. che non è la superfittie | del corpo uestito. e in efetto il panno sia in modo adattato che non paia disabbitato, cioè, che non paia un grupamento di panno spogliato da l'huomo, come si uede far à molti, li quali s'inamorano tanto delli uarij agrupamenti de uarie pieghe, che n'empieno tutt'una figura, dimenticandosi l'effetto, perche tal panno è fatto, cioè per uestire et circondare con grazzia le membra, dou'essi si possano, e non empire in tutto di uentri o' uisiche sgonfiate sopra li rileui aluminati de membri. non nego già che nō si debba fare alcuna bella falda; ma sia fatta in parte della figura, doue le membra infra essi e'l corp̄ racogliono et ragunano tal panno.

et sopra tutto uaria li panni nelle storie, com'è nel fare in alcuni le pieghe con rotture affacciate, e questo è ne' panni densi; et alcun panno abbia li piegamenti molli, et le loro uolte non laterate, ma curue, et questo a' cade nelle saie et rasse et altri panni rari, come tele, ueli e simili; et farai ancora de

wegt. Und die Gewandtheile, die nebenaus zu stehen kommen, die lasse zierlich und leicht flattern, wie gesagt werden wird.

532. Von den Gewändern der Figuren und deren Falten.

Bei den Gewändern der Figuren muss es mit den Falten, die um die Gliedmaassen hergehen, so eingerichtet werden, dass über die Lichtseiten hin keine Falten mit dunklen Schatten zu liegen kommen, und keine mit zu hellen Lichtern an die Schattenseiten. Die Zeichnung der Falten soll sich hie und da an die umhüllten Gliedmaassen der Rundung nach anlegen und soll nicht so sein, dass sie die Form der Glieder zerschneide; auch sollen keine Schatten da sein, die sich unter die Oberfläche des bekleideten Körpers hinein modelliren. Und was den Zweck anlangt, zu dem es da ist, so sei das Gewand so hergerichtet, dass es nicht aussieht, als stecke Niemand darinnen, und als wäre es nur ein Haufen dem Manne ausgezogener Kleider, wie dies denn gar Viele so machen, die sich so sehr in allerlei Verschlingungen von verschiedenerlei Faltenzügen verlieben, dass sie eine ganze Figur über und über damit bedecken und darob des Zwecks vergessen, zu dem man das Gewand macht, dazu nämlich, die Gliedmaassen, über die man es hinlegt, mit Zierlichkeit einzuhüllen und es an ihre Formen anzuschmiegen, nicht aber, um sie über ihr beleuchtetes Relief hin ganz mit Ausbauchungen und schlaff gewordenen Blasenformen zu bedecken. Deshalb will ich nicht gesagt haben, dass man überhaupt gar keinen schönen Faltenschoss [1]) machen solle; nur bringe man ihn an einer Stelle der Figur an, wo die Gliedmaassen das Gewand zwischen sich und den Körper nehmen und zusammenfassen.

Vor Allem aber lasse die Gewänder in Historien voll Abwechselung sein. Einigen machst du z. B. Falten mit flächigem Bruch, dies ist bei dichtgewebten Stoffen der Fall; an einem anderen Gewand wieder sei der Faltenwurf weich von Biegung, und die Faltenwölbung sei nicht kantig und flächig, sondern rundlich; dies verhält sich bei Sarsch und Sammet- oder Atlasstoffen so, auch bei noch anderen lockergewebten Zeugen, wie Leinwand, Schleier u. dgl. Dann wirst du noch Gewänder mit ganz wenigen, grossen Falten anbringen, wie es bei dicken

panni di poche et gran' pieghe, come nelli panni grossi, come si uede nelli feltri e schiauine et altri copertoi da letti.

et questi ricordi non do'alli maestri, ma à quelli, li quali non uogliono insegnare, che certo, questi non sono maestri, perche chi non insegna ha paura, che non gli sia tolt' il guadagno, et chi stima el guadagno, abbandona il studio, il quale si contiene nell' opere di natura, maestra de pittori, delle quali l' imparate si metteno in obbliuione, e quelle, che nō sono stā imparate, piu non s' imparano.

533. Del Modo del uestire le figure.

Osserua il decoro, co' che tu uesti le figure secondo li loro
168. gradi | et le loro età. et sopra' l tutto, che li panni non ocupino il mouimento, cioè le membra, et che le dette membra non sieno tagliate dalle pieghe, nè dall' ombre de panni. et imita, quanto puoi, li greci e latini co' l modo del scoprire le membra, quando il uento apoggia sopra di loro li panni; e fa poche pieghe, sol ne fa assai nelli huomini uechi togati e di autorità.

534. *a.* De' uestimenti.

I uestimenti deono essere diuersificati di uarie nature di falde mediante la qualità de uestimenti. cioè, se gliè panno grosso e raro, farà pieghe macharonesche e rare; e se gliè di mediocre grossezza et denso, farà le pieghe afacciate e di picoli angoli. e sopra 'l tutto ti ricorda in ogni qualità di panno di fare le pieghe infra l' una rompitura e l' altra gross' in mezo e sotili da lati, et la minore grossezza d' essa piega fia nel mezo de l' angolo rottondo della piega.

Tüchern vorkommt, z. B. bei Filzstoffen, Pilgerröcken, Bettteppichen[2]) und sonstigen.

Diese Bemerkungen richte ich nicht an Meister, sondern an die, welche (den Anderen) nichts lehren wollen; denn die sind sicher keine Meister, weil, wer nicht mittheilt, Angst hat, dass ihm der Gewinn abwendig gemacht werde, und wer den Gewinn für's Höchste achtet, der kehrt dem Studium den Rücken, das sich (weit mehr) auf die Werke der Natur gerichtet hält*), der Lehrerin der Maler. Dann vergisst er nach und nach, was er von diesen Werken gelernt hatte, und das noch Ungelernte lernt er nicht mehr.

533. Von der Art und Weise die Figuren zu bekleiden.

Achte, dass du deine Figuren dem Anstand gemäss bekleidest, wie es sich für ihren Rang und ihr Alter schickt. Vor allem Anderen sieh darauf, dass die Gewänder die Bewegung, d. h. die Gliedmaassen, nicht verstecken, und dass diese Gliedmaassen nicht von den Falten, noch auch von den Schatten der Gewänder durchschnitten werden. Ahme so viel du nur kannst die Griechen und Lateiner nach in ihrer Art, die Gliedmaassen sehen zu lassen, wenn der Wind die Gewänder an dieselben anlegt.[1]) Und mache wenig Falten; nur bei alten, in lange Gewänder gehüllten und mit Ansehen und Würde ausgestatteten Männern machst du deren sehr viele.

534. Von den Kleidungsstücken.

Der Faltenwurf der Kleidungsstücke muss, vermöge der verschiedenen Qualität der Kleider, in mancherlei Art verschieden gemacht werden. Ein dicker und locker gewebter Stoff nämlich macht rohrnudelartige, vereinzelte und lockere Falten, und ist der Stoff von mittlerer Dicke und dicht gewebt, oder starr, so wird er flächige Falten mit kleinen Winkeln und Ecken werfen. Vor Allem erinnere ich dich, dass du bei jeder Qualität von Stoff die Falten in der Mitte zwischen der einen und anderen Umbrechung breit (und dick), schmal (und dünn) aber an den Seiten machst, und die geringste Breite (und Dicke) sei mitten in der Rundhöhlung der Faltentiefe.[1])

**) Oder: dessen Inhalt in den Werken der Natur ist.*

535. De Panni uolanti o' stabili.

Li Panni, di che son uestite le Figure, sono di tre sorti, cioè, sotili, grossi e mezzani; le sotili sono piu agili et atti à mouimenti; adonque, quando la figura corre, considera li moti d'essa figura, perche ella si spiegha hora à destra, hora à sinistra, et nel possare la gamba destra, il pāno da quella parte s'alza da pie, reflettendo la percussione della sua onda; et in quel tempo la gamba, che resta in dietro, fa il simile col panno, che di sopra sè l'apoggia; et la parte dinanzi tutta con diuerse pieghe s'apoggia sopra il petto, corpo coscie e
168r2. gambe, e di dietro tutto si scosta, saluo la gamba che resta in dietro. et li pani mezani fano menori mouimenti, et li grossi quasi niente, se gia il uento contrario al moto della figura no l'aiutta à mouere.

li stremi de panni, o' in alto o' in basso, secondo li piegamenti, e che s'acostino da piedi secondo il possare, o' piegare, o' storcere, o' percoterui dentro delle gambe, et che s'acostino o' discostino alle gionture, secondo il passo, o' corso, o' salto, o' uer ch'el uento da se li percotesse, senza altro moto della figura. et che le pieghe sieno acomodate alle qualità de panni trasparenti o' oppachi.

536. Openioni de panni e loro pieghe, che soño di tre nature.

Molti sono quelli, che amano le pieghature delle falde de pani con angoli acuti, crudi et spediti, altri con angoli quasi insensibili, altri senza alcuni angoli, ma in locho di quelli fano curvate.

di queste tre sorti alcuni uol pāni grossi et di poche pieghe, altri sotili et di gran' numero di pieghe, altri piglia la parte di mezo. et di questi tre tu seguiterai le lor openioni, mettendone di ciascuna sorte nella tua storia, aggiongiendoui

535. Von fliegenden und von unbewegten Gewändern.

Gewandstoffe, in welche die Figuren gekleidet werden, gibt es von dreierlei Sorten, dünne, dicke oder mässig starke. Die dünnen sind am lebhaftesten und leichtesten beweglich. Wenn nun eine Figur läuft, so ziehe ihre Bewegungen in Betracht, denn bald entwickelt sie sich nach rechts, bald nach links ausschreitend. Steht das rechte Bein auf, so geht das Gewand an dieser Seite unten beim Fuss in die Höhe, indem hier seine Wellenbewegung anprallt und zurückgebrochen wird. Zugleich thut das zurückbleibende (gehobene) Bein das Aehnliche mit dem Gewand, das sich von oben her (bei der eingebogenen Kniekehle, auf die Wade,) daraufstaucht. Und der ganze vordere Theil des Gewandes schmiegt sich mit verschiedenerlei Falten dicht an Brust, Körper, Schenkel und Beine an, rückwärts aber steht das Gewand vom Körper ab, ausser bei dem zurückbleibenden Bein. Die mitteldicken Stoffe werden weniger stark bewegt, und dicke fast gar nicht, ausser es hilft der Wind, der gegen die Bewegungsrichtung der Figur geht, zu ihrer Bewegung.

Je nach den Biegungen der Figur gehen die Endsäume der Gewänder entweder nach oben oder nach unten. Unten am Fuss haben sie sich anzulegen, je nachdem das Bein darinnen fest und gerade steht, oder sich biegt, dreht, oder gegen sie stösst. Sie müssen sich an die Gelenke anlegen oder davon abstehen, dem Schritt, Lauf oder Sprung nach, oder je nachdem ohne weitere Bewegung der Figur der Wind sie allein durchfährt. Und die Falten seien der Qualität der Stoffe, ob durchsichtig oder undurchsichtig, accomodirt.[1])

536. Meinungsverschiedenheiten über Gewänder und deren Falten, die von dreierlei Natur sind.

Viele sind, die lieben am Faltenwurf der Gewandschösse und Schleppen scharfe, harte und bestimmte Winkel, Andere wieder mögen ihn mit fast unmerklichen, und noch Andere ganz ohne Ecken, und machen statt deren im Bogen gehende Falten.

(Je nachdem sie die eine oder andere) von diesen drei (Falten-)Sorten (bevorzugen,) wollen die Einen dicke Gewandstoffe mit wenigen Falten, Andere dünne mit einer grossen Anzahl von Falten, wieder Andere wählen den Mittelweg.

di quelli, che paiono uechi pezzati, e noui abondanti di paño, et alcuni miseri, secondo le qualita di chi tu uesti; et cosi fai



dei loro colori.

537. Delle nature delle pieghe de panni.

Quella parte della piega, che si troua piu lontana da i
169. suoi | costretti stremi, si riducerà più in sua prima natura. Naturalmente ogni cosa desidera mantenersi in suo essere; il paño, perche è d'equale densità e spessitudine, si nel suo riuerscio come nel suo diritto, disidera di stare piano; onde, quando lui è da qualche piega o' falda costretto à lasiare essa planittia, osserua la natura della forza in quella parte di se, doue gliè piu costretto, et quella parte, che è piu lontana à essi constringimenti, trouerai riducersi piu alla prima sua natura, cioè delo stare disteso et amplo.



Essemplo: sia *a b c* la piega del panno detto di sopra; *a c**) sia il logo, doue esso panno è piegato e co' stretto. io ti proposi, che quella parte del panno, ch' era piu lontana à' i constretti stremi, si ridurebbe piu nella sua prima natura; adonque *b*, trouandosi piu lontano da *a c*, la piega *a b c* fia piu larga **) ch' in nesun altro suo logo.

*) *Cod.: b.* **) *in b.*

Du aber wirst die Meinung aller dieser drei Parteien befolgen, indem du Gewänder von jeder besagten Art in deiner Historie anbringst. Und dann fügst du auch noch alt und geflickt aussehende hinzu, und neue mit Ueberfluss an Tuch und auch einige armselige, je nach Art und Stand derer, die du darein kleidest. Und so mache es auch mit ihren Farben.

537. Von der Natur der Zeugfalten.

An der Stelle der Falte, die am weitesten von deren zusammengekniffenen Enden entfernt ist, wird das Gewand am meisten zu seiner früheren, ihm von Natur eigenen Lage zurückkehren. Von Natur neigt jedes Ding dazu sich in seinem Zustand zu behaupten. Das Tuch also, weil es auf der rechten wie auf der Kehrseite von gleicher Dichtheit des Gewebes und Häufigkeit der Fäden ist, möchte am liebsten flach ausgebreitet sein. Wird es nun von einer Falte oder durch eine Umkrempung genöthigt diese ebene Lage zu verlassen, so richtet es sich an der Stelle, wo es am meisten zusammengekniffen wird, nach der Natur dieses Zwanges, da aber, wo es sich von diesem entfernt, wirst du finden, dass es, je weiter davon desto mehr, seinen ursprünglich natürlichen Zustand wieder herstellt, nämlich den des weit und voll Ausgebreitetseins.

Sei zum Beispiel *a b c* die oben erwähnte Zeugfalte, *a* und *c* seien die Stellen, wo sich das Tuch umbiegt und zusammengestaucht wird. Ich sagte im Vordersatz, dasselbe werde an der Stelle, die am weitesten von den zusammengekniffenen Enden entfernt ist, am meisten zu seiner ersten, ihm von Natur eigenen Lage zurückkehren. Da also die Stelle *b* am weitesten von *a* und *c* entfernt ist, so wird hier die Falte *a b c* breiter als irgend sonstwo sein[1]).

538. Come si de' dare le pieghe à' panni.

À uno panno nō si de' dare confusione di molte pieghe, anzi farne solamente doue con le mani o' braccia sono retenute, e'l resto sia lasciato cadere semplicemente doue lo tira la sua natura. et non sia intrauersata la figura da troppi lineamenti o' rompimenti di pieghe.

i panni si debbon' ritrare di naturale, cioè, se uorai fare panno lano, usa le pieghe secondo quelli, et se sara seta, o' paño fino, o' da uilani, o' di lino, o' di uelo, ua diuersificando
169,2. à ciascuno le sue pieghe, et nō | fare abito, come molti fano, sopra i modelli coperti di carte o' cuorami sotili, che t' inganaresti forte.

539. Delle poche pieghe de panni*).

Le Figure, essendo uestite de' mantello, non debbono tanto mostrare lo nudo, ch' el mantello paia in su le carni, se gia tu non uolessi ch' el mantello fusse su le carni, imperoche tu debbi pensare, che tra 'l mantello e le carni sono altre ueste, ch' inpediscono lo scoprire la forma delle membra sopra il mantello, et quella forma di membra, che fai discoprire, falla in modo grossa, che gli aparisca sott' al matello altri uestimenti; ma solo farai scoprire la quasi uera grossezza delle membra à una ninfa, o' uno angello, li quali si figurino uestiti di sotili uestimenti, sospinti o' inpressi dal soffiare de uenti; à questi tali et simili si potra benissimo far scoprire la forma delle membra loro.

540. Delle pieghe de panni in scorto.

Doue la figura scorta, fagli uedere maggior numero di pieghe che dou' ella nō scorta. et se le sue membra sieno circondate da pieghe spesse et giranti intorno à' esse membra,

*) *Unpassende Ueberschrift.*

538. Wie man den Gewändern den Faltenwurf geben soll.

Man soll einem Gewand keine Confusion von vielen Falten geben, sondern ihm vielmehr nur da Falten machen, wo es mit den Händen oder Armen festgehalten wird, den Rest aber lasse man einfach niederfallen, wohin er von Natur fallen muss. Und es werde die Figur nicht von allzuvielen Faltenlinien und -Brüchen gekreuzt.

Man soll die Gewänder nach der Natur abmalen, d. h. wenn du Wollentuch darstellen willst, so mache auch Falten danach; und ob es ein seiden Gewand sei oder von feinem Tuch, oder aber wie es die Bauern tragen, oder von Leinen oder Schleier, mache einem jeglichen die Falten nach seiner Art anders, und gewöhne dir nicht an, die Gewänder über (Thon-) Modelle mit Papier oder dünnem Leder zu legen, wie Viele thun, denn du würdest dich arg betrügen.

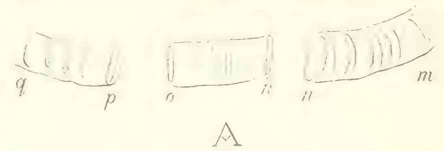
539. Von der geringen Anzahl der Gewandfalten.[1]

Sind die Figuren in Mäntel gehüllt, so darf die Form des Nackten nicht so sehr gezeigt werden, dass es aussieht, als läge der Mantel direct auf dem Fleisch — ausser du wolltest es so haben; denn du musst bedenken, dass zwischen dem Mantel und dem Fleisch erst noch andere Kleider sind, welche verhindern, dass man die Form der Glieder an der Manteloberfläche erkennt, und wo du eine solche Form sich blosslegen lässest, da mache sie gehörig dick, dass es aussieht, als wären unter dem Mantel zuvor noch andere Kleider. Nur bei einer Nymphe lässest du beinahe die wahre Dicke der Gliedmaassen sich zeigen, oder bei einem Engel, da man dieselben mit dünnen Gewändern angethan vorstellt, die vom Windhauch aufgelupft, oder aber an den Körper angepresst werden; bei diesen und Aehnlichen kann man sehr wohl die Form der Glieder durch's Gewand hindurch erkennen lassen.

540. Von den Falten der Gewänder in Verkürzung.

Wo sich die Figur verkürzt, da lässest du eine grössere Anzahl von Falten an ihr sehen, als wo sie sich nicht verkürzt, und lässest ihre Gliedmaassen von häufigen, rundum gehenden Falten umgeben sein.

A sia, doue sta l'occhio; *m n* manda il mezo di ciascuni circuli
‖ 170. piu lontani da l'occhio ‖ che loro fini; *n o* li mostra diritti,



perche si troua à riscontro; *p q* li manda per contrario.

si che usa questa discrezzione nelle pieghe, che circondano le braccia, gambe, od altro.

541. Delli modi del uestire le sue figure et abiti diuersi.

Li abiti delle figure sieno acomodati al età et al decoro, cioè, che'l uecchio sia togato, il giouane ornato d'abito, che mancho occupi il collo da li omeri delle spalle in sù, eccetto quegli, che fan professione in religgione. et fugire il piu che si po gli abiti della sua età, eccetto, che quādo si scontrassino essere delli sopra detti, et nō si debbono usare se nō nelle figure, ch'anno à somigliare à quelli, che son sepolti per le chiese, accio che si riserui riso nelli nostri successori delle pazze inuentzioni degli huomini, ouero che gli lascino admiratzione della loro degnita et bellezza.

Et io alli miei giorni m'aricordo hauer uisto nella mia pueritia li huomini e picoli e grandi auere tutti li stremi de' uestimenti frappati in tutte le parti, si da capo, come da pie e da lato, et ancora parue tāto bella inuenzione à quell' età, che frappauano ancora le dette frappe, et portauano li capuci in simile modo et le scarpe, et le creste frappate, che usciuano delle principai cuciture delli uestimenti, di uari colori, Di puoi uidi le scarpe, berrette, scarselle, armi, che si portano per offendere, i colari de uestimenti, li stremi de giuponi da piedi,

A sei der Standort des Auges. *m n* schickt die (ausgebauchte) Mitte aller seiner (Falten-) Zirkelchen weiter vom Auge weg als ihre Endpunkte. — *n o* zeigt die Kreislinien gerade, weil es sich dem Auge gerade gegenüber befindet, und *p q* schickt sie umgekehrt (wie *m n*).

Mache also diese Unterscheidung bei den Falten, die um Arme, Beine oder Sonstiges rings herumgehen.

541. Von Arten, seine Figuren (passend) zu kleiden und von verschiedenen Moden.

Die Tracht der Figuren sei dem Lebensalter und dem Anstand angemessen, d. h. der Greis trage ein langes Faltenkleid, der Jüngling ein ihn herausputzendes, das (, knapp geschnitten,) nicht einmal den Hals von den Schultern aufwärts bedeckt, ausgenommen, es wäre ein junger Mann von geistlichem Stande. Man vermeide so viel als möglich die Moden und Kleidertrachten seiner Zeit, es käme denn vor, dass dies so eine wie die eben erwähnten wäre; sie sollen nicht in Gebrauch sein, ausser bei Figuren, ähnlich wie die Grabsteinfiguren[1]) in den Kirchen, durch die denn unseren Nachkommen der Menschen närrische Einfälle zum Gelächter aufbewahrt werden mögen, oder ihre Würdigkeit und Schönheit zur Bewunderung.

Ich erinnere mich heute auf meine alten Tage, zu meiner Knabenzeit gesehen zu haben, wie alle Leute, gross und klein, Kleider trugen, die an sämmtlichen Rändern ausgezackt waren, allerwärts, ebensowohl zu Häupten als zu Füssen und neben zur Seite. Und es schien das jener Zeit eine so schöne Erfindung zu sein, dass sie die Zacken nochmals auszackten. So trugen sie die Kapuzen und ebensolche Schuhe und ausgezackte Hahnenkämme, die in verschiedenen Farben aus allen Hauptnähten der Kleider hervorkamen. Ja, ich sah die Schuhe und Mützen, die Geldtäschchen, die Trutzwaffen, die man zum Dreinschlagen trägt, die Halskrägen an den

le code de uestimenti, et in effetto infino alle bocche di chi
| 170.,₂. uolea parer belli erano apontate | di lunghe et acute punte.

Nell' altra età cominciorno à crescere le maniche et eran talmente grandi, che ciascuna per se era maggiore della uesta. poi cominciorno à alzare li uestimenti intorno al collo, tanto, ch' alla fine copersono tutto il capo. puoi cominciorno à spogliarlo in modo, che i panni no poteuano essere sostenuti dalle spalle, perche non ui si posauan sopra. puoi cominciorno à slongare si li uestimenti, che al continuo gli huomini aueuano le braccia cariche di pāni, per non li pestare co' piedi; puoi uenero in tanta stremità, che uestiuano solamente fino à fianchi et alle gomita, et erano si stretti, che da quelli patiuano gran suplicio, e molti ne crepauano disotto. e li piedi si stretti, che le dita d'essi si sopra poneuano l'uno à l'altro et caricauansi di calli.

542. *a.* Dell' occhio, che uede pieghe de pāni che circondano l'huomo.

L'ombre interposte infra le pieghe de panni circondatrici delli corpi humani sarano tanto piu oscure, quāto elle sono piu à riscontro all'occhio cole concauità, doue tale ombre son generate. e questo intendo hauer detto, quando l'occhio è situato infra la parte ombrosa e la luminosa della predetta figura.

543. Delle pieghe de panni.

Sempre le pieghe de panni situate in qualunche atto delle figure debbono con suoi lineamenti mostrare l'atto di tale figura, in modo che non dieno ambiguita o' confusione della
| 171. uera Attitudine à chi le considera; et | che nesuna piegha co' la ombra della sua profondità tagli alcun' membro, cioè, che paia piu dentro la profondità della piegha che la superficie del membro uestito; et che, se tu figuri figure uestite di piu

Kleidern und die unteren Ränder der Panzerhemden, die Kleiderschleppen, und wirklich, bis in das Maul hinein sah ich Jeden, der nur schön aussehen wollte, mit langen und spitzigen Zacken ausgezackt.

Dann kam wieder eine andere Zeit, da fingen die Aermel an lang zu werden, sie wurden so gross, dass jeder allein grösser als der ganze Rock war. Nachher fingen sie an, die Röcke um den Hals her so hoch zu machen, dass sie zuletzt den ganzen Schädel damit zudeckten, und gleich danach machten sie den Hals wieder so nackt, dass sich die Kleider nicht auf den Schultern halten konnten, denn sie reichten nicht bis da hinauf. Dann aber wurden die Röcke so lang, dass die Leute immer beide Arme voll Tuch herumtrugen, um nicht mit den Füssen darauf zu treten; und darnach kamen sie so zum Aeussersten, dass sie Kleider anzogen, die ihnen nur bis an Hüfte und Ellenbogen gingen und so eng waren, dass sie die grösste Pein davon litten, und Viele darin platzten. Die Füsse aber schnürten sie derart schmal, dass sich die Zehen übereinander legten und sich über und über mit Hühneraugen bedeckten.

542. Vom Auge, das Falten von Gewändern sieht, die den Menschen einhüllen.

Die Schatten zwischen den Gewandfalten, die um den menschlichen Körper hergehen, werden um so dunkler sein, je mehr sie sich mit der (Falten-) Höhlung, in der sie entstehen, dem Auge gerade gegenüber befinden, und zwar meine ich hiemit den Fall, dass das Auge zwischen der Schatten- und Lichtseite der Figur (in der Mitte) steht.

543. Von den Falten der Gewänder.

Bei jeglicher Figur in Action soll der entstandene Faltenzug der Gewänder durch seine Linien die Stellung der Figur so richtig bezeichnen, dass über dieselbe beim Beschauer weder Zweifel noch Unklarheit sein kann. Kein Schatten einer Faltentiefe schneide so in ein Glied ein, dass die Faltentiefe unter dessen umhüllte Oberfläche hinabzugehen scheint. Und stellst du Figuren dar, die mehrere Gewänder über einander tragen, so

uestimeti, ch' el non paia, che l' ultima uesta rinchiuda dentro à se le semplici ossa di tal figura, ma la carne insieme con quelle, et li panni uestimento della carne, con tanta grossezza, qual si ricchiede alla multiplicatione de suoi gradi.

Le pieghe de panni, che circondano le membra, debbono diminuire della loro grossezza inuerso li stremi della cosa circondata.

544. Delle Pieghe.

La lunghezza delle pieghe, che son piu strette alle membra, debbono agrinzarsi da quel lato, ch' el membro per le sue pieghature diminuisce, e tirarsi dall' oposita parte d' essa pieghatura.

(Car. 171$_2$ bis 175 unbeschrieben.)

lasse sie nicht aussehen, als stäke in dem obersten Gewand nichts, als nur die Knochen der Figur, sondern vielmehr so, als umschlösse dies Gewand auch ausserdem das Fleisch und die anderen Gewänder, die dieses umhüllen, und zwar mit so viel Dicke, als die Vielfältigkeit ihrer Aufeinanderfolge erheischt.

Die Falten, die um die Gliedmaassen herumgehen, müssen gegen das Ende des Gliedtheiles, an den sie sich anschmiegen, an Dicke abnehmen.

544. Von den Falten.

Die Längen der am engsten an die Gliedmaassen anliegenden Falten müssen sich auf der Seite zusammenfälteln, an der das Glied durch seine Beugung kürzer wird, und sich dieser Biegung gegenüber ausziehen.

Berichtigungen zum I. Bande.

Seite. Nummer

9 — 6 am Schluss, lies: Pyramidenschnitte.

11 — 8 „ „ „ Zunge gehen.

90 — 41 am Rand fehlt Citat: L° A car. 29.

114 — 58, Zeile 9 v. u., Ende, lies: appropriati.

116 — 60 „ 8 „ „ — „ altre simili.

Ibid. „ 5 „ „ Ende, „ questo.

272 — 250, Figur, sollte die Schraffirung in der Reflexpyramide zwischen *b* und *a*, sowie *c* und *d* nur kaum angedeutet sein.

526 — 537, Figur, sollte *c* etwas höher, bei der unteren Falteneinknickung stehen.

[illegible]



